许知远 著

十三邀

我们时代的头脑与心灵

智识 | 审美 | 思辨 | 自我

从个人经验出发，抵达一个更宽阔的世界

“谈话有它的内在逻辑，它逼迫双方勾勒自己的轮廓、探视自己的内心。

我不喜欢模糊的立场，也怀疑过分确定的答案，我好奇在时代的浪潮当中，一些崭新的创造力与想象力。”

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

VISIT...

LANZAROTE Caliente.COM

许知远 著

十三邀

我 们 时 代 的 头 脑 与 心 灵

智识 | 审美 | 思辨 | 自我

从个人经验出发，抵达一个更宽阔的世界

“谈话有它的内在逻辑，它逼迫双方勾勒自己的轮廓、探视自己的内心。

我不喜欢模糊的立场，也怀疑过分确定的答案，我好奇在时代的浪潮当中，一些崭新的创造力与想象力。”

GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS
广西师范大学出版社

十三邀 1

Thirteen Talks

“我还是更喜欢失败者”

我们时代的头脑与心灵

张艺谋 · 坂本龙一 · 李安 · 徐冰
蔡国强 · 冯小刚 · 姜文 · 王健 · 贾樟柯
诺兰 · 徐峥 · 马岩松
金承志 · 毕赣

许知远 著

广西师范大学出版社
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS



目录

自序 意外的旅程 许知远
推荐序 礼物般的交谈时光 陈冲
Chapter 01 张艺谋
我们都是时代的产物，但我愿意去做各种尝试
我不排斥商业片，因为我们处在一个新的时代
我不是一个才华型的导演，我是一个用功型的导演
答应了的事就要做好，你必须挺着
任何一部作品想要对历史做出回答，都是野心太大
创作永远不会让你满足，所以要永远想着下一部电影
你还想超越时代？能把这事做好就不错
Chapter 02 坂本龙一
我的声音是一个小岛，而音乐宽阔如海洋
我讨厌对日本文化负责，但我觉得那是我的角色
人的活力、日常生活的活力，这能让我微笑
我们需要给自己画一条线，画出该做还是不该做
艺术家的最终目标，是寻找人类最深层的意义
Chapter 03 李安
我希望能搅动人心，搅动后又希望能平复它
现在是一个迷惑的年代，我对美国的梦想有一种破灭感
做电影不能太自以为是，还是要谦虚一点
艺术这件事没有那么暴烈，好的平衡感就是美感
Chapter 04 徐冰
艺术家的价值，在于我们依托的这个文明所做的探索
你一辈子的经验都埋在你身体里头，它有时候出来害你，有时候出来帮你
现代艺术远远不是智力的竞技，它最终彰显着你对文明判断的水准
有价值的东西，往往被你讨厌的东西包括着、掩盖着
Chapter 05 蔡国强
像野兽一样善于迷失，像孩子一样保持天真
自我创造一个世界的天性，是父亲给我的
天真的力量太大了，把所有的困难都打倒了
通过可见的表现不可见的，从家乡去往宇宙
好的艺术家是厉害的野生动物，善于迷失方向
会恐惧，会消失，艺术才有意思
Chapter 06 冯小刚
我是迟到的长跑者，也是逆着队伍往回走的那个人
八十年代是黄金时代，所有事开始朝着应该的方向去
我的电影要对着内心，拍喜欢的剧本
我要和自己的习惯做一个决裂，要革自己的命
背了这么多年，我现在可以把票房包袱卸下来了
Chapter 07 姜文

不拍电影时，我面对的质是十几岁时的困境
我借助历史表达自我，而不是历史本身
我们是生活中来的，电影就是我给生活起的外号
拍电影就像孩子对待玩具，就是迷恋无中生有
每到关键时候，我都会从内心中爆发某种主动性
传奇是我从大量老东西的污泥浊水里 挑出来的好东西

Chapter 08 王健
音乐让我们还记得自己的灵魂，它的伟大就在这里
音乐是灵魂的歌声，是我们传承灵魂的工具
我从骨子里讨厌得意忘形的人，不会容忍自己变成那样
我坚信人类的感性是我们灵魂的指路明灯
你理解了人类的渺小，你的音乐会更真实、更诚恳

Chapter 09 贾樟柯
我刚拍电影时觉得电影可以改变世界，但现在觉得世界改变得太慢了
中国电影最缺的是坦率，我希望创作能更直率
我最讨厌的一种创作是炫耀智力，艺术创作是分享的快乐

Chapter 10 诺兰
所有的电影都在操控人心，我操控观众对时间的感受
只有真正面对某种境况时，人们才会知道自己将如何选择
我想制作一部年轻人愿意去看 并感到与自己息息相关的电影
导演不必成为专家，我们面对的是“整体的平庸”

Chapter 11徐峥
我没有那种豁出命的东西，但人要原谅自己
每部电影都在寻找自己的奇观，我想展示的奇观就是日常
不是非得死去活来才能把戏拍好
电影帮助我寻找自己的伤口
中国人爱说合家欢，但背后充满了各种玄机

Chapter 12 马岩松
我是从火星来的，要把现实全部抽空
我们得先把自己搞明白，创造自己的语言
建筑没有对错，有时候不正确的建筑反而很牛
只有任性，才能真正成为成功的建筑师
我想创造抽空现实的建筑，像一个黑洞
建筑师所相信的未来，就是他的价值

Chapter 13 金承志
如果没有合唱团，我们可能都在扮演自己不喜欢的角色
我特别乐天，对任何一种文化冲击都欣然接受
如果你想做一个指挥，你先要穿得像一个指挥
我作曲的时候就是非常无用的人

Chapter 14 毕赣
我不想把年轻人想得那么肤浅，我们是被诋毁得最深的一代人
总说我在隐喻什么，但这确实就是我的生活
我关照不了人类，我只是一个普通的年轻人

语言里设置有太多的障碍，反而电影更真实一些
坚定自己说梦话的态度，是一件挺伟大的事
我们这代人是提前衰老的，但其实心理状态还很幼稚
如果没有毕赣，我现在很可能正在坐牢

十三邀.1，我还是更喜欢失败者/许知远著.--桂林：广西师范大学出版社，2021.1（2021.1重印）
ISBN978-7-5598-3343-3
I①十…II ①许…III.①名人-访问记-中国-现代IV.①K820.7
中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第203547号
SHISAN YAO
十三邀1：我还是更喜欢失败者
作者：许知远
责任编辑：王辰旭
特约编辑：徐露 胡晓镜 苏骏
装帧设计：山川
内文制作：陆靓
广西师范大学出版社出版发行
广西桂林市五里店路9号 邮政编码：541004
网址：www.bbtpress.com
出版人：黄轩庄
全国新华书店经销
发行热线：010-64284815
北京华联印刷有限公司印刷
开本：889mm×1194mm 1/32
印张：12.375 字数：300千字
2021年1月第1版 2021年1月第1次印刷
定价：60.00元
如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社发行部门联系调换。



始于一页，抵达世界

自序

意外的旅程

许知远

“那么，你最想见到谁？”

我至今清晰记得，2015年初夏的那个午后，在花家地一幢小楼的杂乱会议室里，李伦、王宁、朱凌卿坐在我对面，和我讨论一档访谈节目的可能性。

这是一个意外的邀请。彼时，我正为创业兴奋与忧心，与朋友苦苦支持了十年的小书店，得到了一笔风险投资，它给我们带来希望，以及更多的烦恼。我在小业主与作家之间摇摆，后者的日益模糊令我不安。我亦对自己的写作不无怀疑，我喜欢的一整套价值、修辞在这个移动互联时代似乎沉重、不合时宜。

这个时刻，他们出现了。尽管只匆匆见过，我对他们有本能的信任。李伦谦和、富有方向感；王宁敏锐、细腻；总斜身半躺在椅子上的小朱，笑声过分爽朗，总有惊人之语。

我没太认真对待这个提议。不过，倘若有些事能把我从办公室中解救出来，却不无诱惑。而且，我总渴望另一种人生，水手、银行家或是一个摇滚乐手，总之不是此刻的自己。采访是满足这种渴望的便捷方式，在他人的故事中，我体会另一种生活，享受暂时遗忘自我之乐。年轻时代的阅读中，法拉奇、华莱士更是传奇式的存在，他们将对话变成一个战场、一幕舞台剧。

在一张打印文件的背面，我胡乱写下了几个名字：哈贝马斯、周润发、黑木瞳、莫妮卡·贝鲁奇、王朔、陈冲、比尔·盖茨、奥尔罕·帕慕克、陈嘉映……他们皆在我不同的人生阶段，留下鲜明印记。他们对这串名字颇感兴奋，小朱摇晃着脑袋，说这不是十三不靠吗？

节目就这样半心半意地开始了。它定名为“十三邀”，每一季发出十三次邀请，或许，它们也能构成一次意外的和牌。

我将之当作生活的调剂，每当我因公司管理与梁启超传的写作窒息时，就去拍摄节目。打印纸背面的名单无法立刻实现，我们努力去寻找每一个富有魅力的灵魂。他们大多是各自领域的杰出人物——小说家、哲学家、成功的商人、武术名家、导演、演员，令人不安的是，娱乐界

占据着过大的比例，这不仅因为他们有丰富的故事可供讲述，也缘于他们可能带来的影响力，一个娱乐至死的年代。我多少期待借助这种影响力，对知识分子日渐边缘的趋势作出某种报复。

我和他们穿过三里屯街头、在桂林吃米粉、在无人的电影院里吞云吐雾，还在九龙的武馆里练习咏春拳……最初的目的开始退隐，我越来越被探访过程吸引，我喜欢和他们时而兴奋、时而不咸不淡的交谈，一些时候甚至陷入不无窘迫的沉默。沉默，与言说同样趣味盎然。

这个尝试比原想的更富诱惑。不管多么自以为是，你都不能通过几个小时的相处，就声称理解另一个人。但谈话自有其逻辑，它逼迫双方勾勒自己的轮廓、探视自己的内心。在陌生人面前，人们似乎更易袒露自己。

镜头令我不安，它充满入侵性，尤其在人群中，我尤为不适。我也害怕屏幕上的自己，远离后期制作，也从未看过一期节目，心中亦多少认定，这并非是我的作品。但我对影像产生了新的兴趣，那些无心之语、一点点尴尬、偶尔的神采飞扬，背后的墙壁上的花纹，皆被记录下来，它提供了另一种文本。比起写作，它也是一种更即兴的表达，带来意外的碰撞与欣喜。

我意识到，它逐渐成为我生活的一部分。镜头也没那么讨厌了，它给交谈带来正式感，令彼此的表达更富逻辑与结构。也借助镜头，我的经验范围陡然增加，一些时候，甚至是梦幻的。是的，哈贝马斯与贝鲁奇尚未见到，但我的确与坂本龙一在纽约街头闲逛，在东京与黑木瞳喝了杯酒，与陈冲在旧金山海边公园的长椅上闲坐。

我同样不会想到，在薇娅的直播间卖货，置身于一群二次元少女之中，听罗振宇讲他的商业之道。当接触到这一新的时代精神时，我发现没有看起来那么新，亦不像我想的那样浅。

相遇拓展了感受，又确认了身份。当面前所坐是西川、项飙、陈嘉映时，我清晰地意识到，自己的热情更为高涨，表达更为流畅，期待这谈话不会结束。而吴孟达、蔡澜又让我感受到另一种人生态度，智性与生活之滋味，缺一不可。

我亦遭遇到崭新的困扰，被卷入大众舆论的旋涡。作为一个习惯藏在文字背后的写作者，这实在是个令人焦灼的时刻，我觉得自己掉入了泥潭。偶尔，我也陷入自我怀疑，是不是不该进行这个尝试。

短暂的动摇后，一切反而坚定起来。它还带来一种意外的解放，我愈发意识到表现（performance）的重要性。倘若观念得到恰当的表现，它的影响将更为深远。书写也是多向度的，文字只是其中之一，声音、画面、空间也同样重要。

这些对话以四卷本的形式出现在眼前时，给我带来另一种慰藉。我的印刷崇拜再度被唤醒，似乎认定唯有印在纸上，才更可能穿越时间。比起节目，它更像是我的个人作品，我们的对话也以更全面的样貌展现出来。

感激也在心中蔓延。我常对李伦与王宁颇感费解，他们对我的盲目信任从何而来。作为制片人的朱凌卿，尽管常有混乱与饶舌之感，但他的敏锐与判断力，常与我心有灵犀。从小山、刘阳、新力到继冲、正心、学竞、龙妹，我喜欢与导演和拍摄团队四处游荡，在路边摊喝啤酒。很多时刻，我们有一种家人式的亲密，正是这种亲密与信任，驱动着这个节目。需要感谢的同事们众多，我无法一一列举。雷克萨斯的Kevin与Kathy，亦要特别致谢，当Kevin说最钟爱寻找谭嗣同一期时，我感到得觅知音的庆幸。我还暗暗期待，这个节目能延续到第十季、第二十季，如果可能，至少有三十季，邀请每一个人参与对自己时代的理解。腾讯新闻始终是最值得信赖的合作伙伴。

范新给出了出版的提议，并笃信这套书能折射时代心灵。刘靖、晋锋、丹妮、陈麟、明慧和一页团队的编辑们皆参与了编辑与整理。他们都深知，对我来说，一本书永远意味着最隐秘的欢乐。节目的不足，我尚可推诿给导演团队，这本书的瑕疵、错漏，则全归于我。

推荐序

礼物般的交谈时光

陈冲

许知远第一次在上海采访我的时候，我也许是有所保留的，那时我还不认识他。如果现在重新做一回是否会更好些？不过从陌生到了解的过程应该也是有趣的吧。忘了那次我们具体聊到了些什么书，但我清晰记得当时的那份惊喜和感动——这个比我小十几岁的人居然也爱老书——那些我年轻时代迷恋的东西，不，那些我至今仍然迷恋的东西。

2019年的春天他来旧金山，我们一起去了一家叫“绿苹果”的书店，这个不起眼的地方是我在这座城市的圣所。美国的商店一般关得早，但“绿苹果”开到晚上十点半，我喜欢晚饭后来这里逗留，在旧书堆里慢慢翻阅，那些悠哉悠哉的时光是幸福的。孩子们还小的时候，我常带她们来这里买书，后来大些了，她们就把看过后不再需要的书拿回书店去卖掉、捐掉或换新书，呵，那都是在她们发现亚马逊之前。许知远那天跟我在“绿苹果”的书架间闲逛，随意聊着各自喜欢的书籍，一份默契感油然而生，对于生性慢熟的我来说这是很少有的。

后来，我们的对话也经常从书开始。我在泰国拍戏的时候，正逢雨季，雨水蒙住了窗外面的湄南河，把我像蚕蛹一样裹在屋里阅读、听音乐，与世隔绝。接连不断的倾盆大雨让我想起毛姆的精湛短篇《雨》，就跟许知远聊起了毛姆在东南亚和太平洋岛屿写下的一系列悲剧，都是关于亚寒带的欧洲人到了融化与腐蚀一切的热带后的生活。也许我俩都属于那种有古典情怀的人吧，从毛姆的作品，我们聊到悲剧的价值。古希腊思想家亚里士多德认为，只有在悲剧中灵魂才得以洗礼和升华，它是人类精神生活的必要部分，而今天，悲剧作为一个剧种被误认为是负能量。

记得那天我还给许知远发了我酒店的照片，他说很像他在仰光时住过的The Strand[1]那是他十分喜爱的殖民地式建筑。说到他的仰光之旅，又让我联想起他写的游记，其中提到了我非常欣赏的作者奈保尔。许知远说奈保尔是他的最爱，深刻影响了他观察世界的方法。就这样，我们的对话从毛姆的殖民地作品绕到了奈保尔的后殖民地作品——两个截然不同的人生和时空，两个针锋相对的视角和风格。我们似乎总是这样，问一下互相在看的书，然后漫不经心地闲聊，有一搭无一搭的，却也说

出了不少内心深处的感想。

其实，从上海第一次采访到现在近两年的时间里，我也只见过许知远两回，但是他似乎已经成了一位老朋友。或者用他的话说，是两个小朋友在聊天，傻乎乎的，特开心。或者说得严重一点，我们是为同一种精神而欣喜，同一种人格而坚持，同一种逝去而悲哀；我们是被同一种情操所感染，同一种养料所滋润，同一种温暖所安抚……

人生轨迹中有无数擦肩而过的陌路人，偶尔我们幸运地跟另一条轨迹志同道合一段，也许是半辈子，也许是半天，也许是半小时，都是礼物，值得珍惜。

Chapter 01 张艺谋

我们都是时代的产物，
但我愿意去做各种尝试

1950年生于陕西西安

1978年进入北京电影学院摄影系学习

1987年执导第一部电影《红高粱》，次年获柏林国际电影节金熊奖，此后执导的《菊豆》《大红灯笼高高挂》《秋菊打官司》《活着》等影片屡获各大电影奖项

2002年转型执导商业片，曾两次刷新中国电影票房纪录、四次夺得年度华语片票房冠军

2008年担任北京奥运会开幕式和闭幕式总导演，获得当年的影响世界华人大奖

2015年筹拍好莱坞电影《长城》

2017年执导动作电影《影》，获金马奖最佳导演奖



扫码观看视频

难忘那碗油泼面。

敦煌的郊外，张艺谋正在拍摄一部新片。我坐在监视器背后，看他指挥现场，一次次重来。主演的表情不对，厨师的身手变形，群演的队形过分稀疏，我只看到显示屏上的人的移动，他却分辨出每一个细节。他还用对讲机不断地追问，饭怎么样了，大家何时可以吃饭？他面面俱到，尽管助理都在身旁，他却事事操心。

午休时，我们在一个集装箱式的房车中吃油泼面，陕西人最钟爱的一种食物。他精力过分旺盛，滔滔不绝，一上午的工作似乎对他毫无影响。他也坦诚，问到林妙可事件，他如实回答，也流露出一丝懊恼。

与很多人一样，我对张艺谋抱有怀疑。这位八十年代的文化英雄，似乎过分响应时代。在一个反思的年代，他拍摄《红高粱》；在国际市场好奇于中国故事时，他导演了《活着》《秋菊打官司》；当中国市场成熟后，《英雄》《十面埋伏》又出现了。他还从一个电影导演，变成了奥运会的总导演。

过去四十年，没人比他更能象征艺术家与时代力量之关系。他获得了世界性的名声，也遭受种种误解，但没人能质疑他的生命力与创造力。四十年来，没人像他一样，即使在高度受限的环境下，仍做出如此广泛的尝试。

当我前往咸阳陕棉八厂——他度过青年时代的地方，听他的老朋友谈及往事时，对他的挣扎和妥协多了些了解。



我不排斥商业片，

因为我们处在一个新的时代

许：刚才在楼下看了会儿你的电影的海报，这些海报跨越了几十年的时间长度陈列在一起，很惊人。你自己每次走过有什么感觉？

张：我都习惯了。这是个国际传统，我去斯皮尔伯格那儿，去那些美国大导演的工作室，还有大的电影公司，他们的走廊和办公室主要挂的就是电影海报，从三四十年代一直到今天。也不是臭美，也不是炫耀，这好像就是一个电影圈的传统。

许：我很少看到什么地方挂着费穆或者谢晋的电影海报。

张：国内的老电影海报很少，我们好像喜欢新鲜的，喜欢时髦的。

许：你记得自己看的第一部电影是什么吗？

张：那忘了，小时候和爸爸妈妈看的。清晰记得的就是“文革”时候了，那时候看得比较多的是“三战”——《南征北战》《地道战》《地雷战》。印象最深的就是朝鲜的那部《卖花姑娘》，我的天啊，全场哭成一片。

许：那是哪一年？

张：七十年代，“文革”后期了。还有就是高仓健，那时候他成了男性荷尔蒙的代名词——硬汉，酷，沉默寡言的酷。他是我的偶像，有幸在他生前还能合作一次。

许：跟他接触后，对他是什么感觉？

张：中国古代那种士的精神，全部体现在他身上。每一次见面，无论你多早去，他已经在楼下守候。晚上，老先生七十多了，在角落里候着——因为他是公众人物嘛——你的车一停，他就从角落出来，远远地在灯光下给你鞠躬。送你也是这样。

《千里走单骑》是我第一次站着拍完的一部电影，因为老先生一直都是站着的。我说没有您的戏，您坐旁边休息。他说“不，对这份工作，我永远怀着敬畏之心，所以我工作时候都是站着的”。我特别惊讶，就让摄制组把凳子全部拿掉，我们陪他站着拍完这部电影。

再说个小例子，比如今天你最后一个镜头拍完了，你先回去休息，这是天经地义的，在全世界，在我合作过的所有的演员里，都是这样的。我也这样和他说了，然后我们开始扫尾，突然一扭头，暮色中，老

先生远远地在那树底下站着。我马上把制片叫过来，准备发脾气。制片说，不是，他说大家都在工作，他不能休息，但是又不能打扰导演，所以一直站在远处等待。我心里边那种感觉真是说不上来。拍完，撤队，他朝大家一个一个鞠躬，最后才上车。

他是个老派的日本人。

许：老派绅士。

张：在日本，都叫他电影皇帝，他在日本的地位简直和天皇一样。比如我和他在咖啡厅聊天，从大堂经过的日本人，只要认出他来的，都会走到距离十几米的地方给他鞠个躬，有年轻人，有老人，鞠完就走，不打扰他。我能看见，他背对着看不见，他完全不知道。他在日本就是这样的地位。

许：你觉得一个人有这么强的秩序，既是外在也是内在的秩序，对人的创造力会是什么样的影响呢？

张：我觉得这是他的一种习惯，我看他自己都是不经意的。有一次我们要拍监狱的戏，和云南监狱商量后，他们拉来了几十个年轻一点的犯人，所以《千里走单骑》里的都是真犯人。每个人都签了字，愿意出演，监狱也很支持，让他们来接受教育似的。演了几天后，老先生才知道他们是真犯人，拍摄结束的时候，他突然提出，想跟他们说几句话。他说“我这一生，从来没有主动要求讲过话，我想讲几句话”。在我印象中，才说了几句，老爷子就泣不成声。他说，“我从来没有这样的经历，你们来给我做群众演员，我们是有缘分的人，你们还很年轻，希望你们日后会好好改造”，等等，大概这类勉励的话。我第一次看到一个老人这样捂着脸抽泣，他说不下去了，于是就一直在说感谢你们、感谢你们。他就是想谢谢他们。我们组一百多人都哭了。他对人的那种爱，会让你很感动，在他身上你会看到很多很多这样古典的风骨。

许：那你跟美国演员合作，比如说马特·达蒙，又是什么感觉呢？

张：他们是另外一种风格的。我有很多这样的经历，比如拍《长城》时，会面试很多演员，其中面试的一个是“超人”[2]，他老兄在一个东欧国家正拍着戏呢，跟我们的制片人说要飞过来面试，当天还得飞回去。而且他是一个人从机场过来的，没有带任何人，就自己来的。包括《达拉斯买家俱乐部》的那个男演员马修・麦康纳[3]，刚刚拿了奥斯卡奖，也来参加面试。包括马特·达蒙，我以前见过他，也一定要跟我谈一下，每次到现场来都是一个人，从来没有前呼后拥。这一点我体会很深，在我们中国恐怕不会这样，大演员还得面试啊，你面试陈道明？你面试葛优？天下谁人不识君啊，不面试了吧。而欧美的电影明星全部都要面试。对他们，这就是一种规矩、制度，他们的心态也都很平常。

许：你期待中国建立对应的制度吗？

张：我觉得我们还是需要慢慢形成这样的行业规矩。这种规矩不是强制性的，而是行业里默认遵守的。当然好莱坞也要分两面看，我刚才跟你讲的是他们行业规矩、做人上比较严谨的一面，但是也有我很不喜欢的。国内很多人还不了解，一直推崇说要推行好莱坞的制片人化，但我自己走进好莱坞以后，很不喜欢那儿的制片人制度。

许：说得具体一点呢？

张：就是你的创作不自由。我在那儿拍《长城》拍了三年，非常怀念在中国做导演的日子。

许：这个片子应该是制片人主导的吧？

张：对，公司主导。主要是看投资，如果是低成本的、独立制片的电影，导演有很大的主导权。如果是一亿五到两亿美金以上的这种爆米花大制作，就是公司主导。八大公司基本上都是这样。我觉着不舒服，制约特别多，管得很细。它不是对你不尊重，不是对你不信任，制度就是这样。

许：当时为什么会接这部电影？

张：接《长城》，我都知道它是个老剧本，而且没有太大意思，写的中国也不像中国，工业爆米花，我不想接。后来经纪人跟我说，你想没想过，一部中国电影，在全世界一百五十个国家首周上影，同时开花，你想没想过这件事情？你愿不愿意有这样一个机会，这可是个中国电影啊。如果你不接，你可能就没有这个机会了，日后也不一定有。于是就心动了，那就试一下吧，结果一拍三年半。

许：在这么一个大型的爆米花电影制作中，现在回忆起来最重要的收获是什么？

张：我们一直把好莱坞挂在嘴边，但没有一个人曾这么近距离地走近它，做一个这样的重工业产品，包括和美国的工业光魔[4]、新西兰的维塔公司[5]这两家全世界顶尖的特效公司也合作了两年多。我长了很多的见识，但同时也看到其中的糟粕，看到我们的优势，人就会清醒很多，最后才得出结——其实是一个大白话——做回自己。我把三年多的时间搭在那个电影上，最后大家一片骂声，我觉着我就是得出这么一句话。

许：票房上并不成功，对你来说有什么直接的感觉吗？

张：那没有。它的票房不会有那么大的爆发，在很大程度上是两个原因，第一，毕竟是一个十几年以前的老剧本，是投资人自己喜欢的剧本，它带有那种老式中外合拍片的陈旧劲儿，而且导演没法改，没这个权力。第二就是，它是个中国故事。坦率地说，即便搭乘好莱坞这辆车，又是马特·达蒙主演，但由于它是个彻头彻尾的中国故事，你还是会

感觉到，即使在全世界一百五十个国家上映，也不会成为爆款，陌生性太多。所以我觉得很正常，基本上打平也就可以了。在他们来说也是做了一个尝试。

许：刚才说，这三年让你感觉到要重新做自己，这种感觉具体是指什么呢？

张：其实我们出门之前也知道要做自己，道理都知道，但体会不同。大伙儿老是这山看着那山高，你做一次就清楚了。回来之后，你更是知道要做自己。商业的东西，爆米花的东西，三亿美金五亿美金，都没问题，导演其实也常常看客下菜，根据你的剧本，根据你的投资，根据你所感兴趣的东西，尽量把作品拍出自己的特点来。

许：会担心自己对电影的某种朴素的想法或者处理方式消失吗？

张：不会，我从《英雄》开始拍商业电影就被诟病，堕落了，退步了。我自己其实很清楚，以前的电影它就在你的心里头，它是你的成长经历，你转过来还可以再去拍那些东西。只是我自己认为还是要学习拍商业电影，而且要积累拍商业电影的经验。商业电影是另一种类型，从娱乐的角度走近大众，我从来不排斥它，因为我们处在一个新的时代。

我不是一个才华型的导演，
我是一个用功型的导演

许：你怎么评价《影》呢？包括它的缘起？

张：《影》我觉得是一部很有特点的电影，从古装类型上看很有特点。首先我自己很喜欢替身的故事，缘起就是三四十年前看黑泽明的《影武者》。

许：我也特别喜欢。

张：故事很有趣，黑泽明也是我喜欢的导演。我倒不是说一定要迷恋这样一个经典作品，而是当年我就想，中国也有替身，古往今来，一定有，但中国拍替身的电影很少，我将来也许能拍一个。后来这十年、二十年，古装戏拍得一套又一套，重拍又重拍，一直没人拍过替身，如果真的有某个导演拍出来了，也许我就不拍了。所以我把朱苏进这个小说[6]拿来，彻底改成了一个以替身为主的故事。通常这种古装戏就是宫斗，帝王将相，才子佳人，写来写去，就是一个贵族阶层的游戏。《影》这个故事，我认为主角是个平民，是个草根，这点我喜欢。它脱离了权谋，脱离了老一套古装戏的规范性主题，我喜欢这个。

许：但电影里权谋又无处不在，以至于这个草根的平民又变成一个新的权谋化身。

张：对，也许是这样，天使和魔鬼只隔着一层，它最后是一个开放式的结尾。所以我很喜欢那个面具扣到子虞脸上，他知道这个面具扣下来意味着什么。我倒觉得这个身份转换是有趣的，这是一个现代命题，从头到尾这个人都在问我是谁，我到底是谁。这种身份确认，是一个久远的现代哲学命题。我就是想拿一个古装戏来做我自己喜欢的命题。

许：刚刚提到面具，它是某种隐喻，对你来说，那个面具是什么呢？

张：我认为我从来不太装，我没有玩太多的面具，是大家给我很多面具。也不叫面具，那是一种印象，通过媒体，大家建立一种印象。其实没事，那都很正常，你不可能天天把自己弄成纪录片让大家看。

许：你对个人身份产生过哪些特别重要的困惑？现在还困惑吗？

张：我不困惑，我只是有很多次的庆幸。像我两个弟弟都是退休工人，我当年的伙伴也都退休了，而且就是普通工人退休。我本来也在工厂待了七年，家庭出身也不好，没有机遇。没有各种偶然性，就没有

我。我常常倒回去想，当年如果不是这样子，不是那样子，我会做什么呢？我是谁呢？那就看我周围好了，我会是他们当中的一个。我的很多能力是后天激发出来的，被验证和锻炼出来的，然后突然发现，自己好像还有一些这样那样的能力，但不会沾沾自喜，我永远知道自己从哪儿来的。

许：拍了这么多年，你觉得你的电影里打动每一代观众的到底是什么？如果可以抽象表达的话。

张：我觉得是情感。可能影评人愿意讲一些道理，但我认为对普通人来说是情感。无论是亲情，爱情，还是家国情怀，任何情，哪怕是思辨带来的情感波动，最终都是情感。

许：随着时代的不同，情感会发生变化吗？

张：当然，细节不同，但我觉得在大的方面，人类都是一样的。全世界永远演绎着不同的故事，也永远重复着共同的情感。

许：对你来说，最容易击中你的情感是什么？

张：其实各种情感都行，我常常看电影感动得泪流满面的。在生活中基本上没人见过我哭，我是个不爱哭的人，觉得在人前流眼泪是特别丢人的事。我父亲教给我的永远是要喜怒不形于色。但我常常一个人在黑暗中被感动得乱七八糟的，而且泪点比较低，音乐一起来就不行了。

当然随着阅历增加，我又是干这行的，打动我的东西不多了，一般的小伎俩都能识破了。我老早就做准备，要开始了，要开始了，都有预设。但是出乎意料地，突然有一个瞬间戳动我，这种时刻特别可贵，不知道什么时候会来。

许：在拍摄过程中，这样的瞬间都是意外出现的，还是主动寻找、设计的？

张：不是靠设计，电影是个理性的东西，得安排很多很多的事，净是琐事，净是不满意的，净是觉着沮丧的。所以我是看演员的表演，在监视器前，像一个老师，他像学生一样地完成作业，我盯着看做得好不好，突然，心咯噔一下，我知道，这个表演成了。这个瞬间，可能许多导演都会有，有许多导演会情不自禁哭得稀里哗啦，哭得比演员都厉害。我一般是不动声色。演员进来了，我还会很冷静地跟他说不足之处。我很少用特别表扬的话。所以演员或者我身边的工作人员都知道，在我的剧组，“还行”，就已经是一百分了。我很少说太棒了，我几乎一生都不太这么说，我对自己就不这么说。所以也不是个好的导演，好导演是经常要把大伙儿煽惑得特别有斗志。

许：这个性格和你父亲的影响有关系吗？

张：对，我父亲就是一个很老派的人，过去是黄埔军校的军官，不苟言笑，而且不太懂得交流。我始终觉着他是很严肃的样子。

许：你现在想起来，少年时候记忆最深刻的场景是什么？比如因为成分问题，一定有过很多困境。

张：小时候有一次我钻到床底下玩，找到一粒扣子，国民党军服的扣子，居然在我们家床底下找着了。我很惊讶，也很害怕，知道那是代表反动啊。我就拿去给我奶奶，一句话没说完，奶奶脸色就变了，啪，一巴掌过来，一通训。从此之后，我就不太问家里这些事情。

还有比如小学二年级还是三年级，填一张家庭成分表，同学们填得热火朝天。捂着，不太愿意让大家看的，那就是填的地主、富农。那些填贫农、贫下中农的就特别高兴的样子，特别愿意公开。我就空着拿回家。我爸爸妈妈说等一会儿吧，等会儿再跟我说。他们俩就商量，长时间地商量，那种犹豫的样子，我印象很深。最后写了城市居民、职员一类很中性的词。第二天拿给老师，老师说，这什么成分啊。我心里就很忐忑。小时候记得的是一些这样的事情。

许：这些记忆对你的性格或者思考的影响是什么呢？

张：当然现在是当儿戏在说，但是小时候这些成长经历形成的阴影，在很长时间内是挺重的，它会让我养成一种非常隐忍的性格，尤其是很自卑的性格。所以我现在对我的几个孩子，就特别注意。

许：让他们阳光是吧？

张：对，让他们阳光。那个年代都不注意，大人都不知道这些事情。

许：在艺术上，这会化为一个很大的前进动力吗？

张：会形成艺术表达上的一个逆向。大家说我色彩很张扬，说我形式很极致，说我在作品中有时候不管不顾地掉到深渊里去了，也许就是这种隐忍的一个逆向的表达吧。我和你讲的小时候这两件事其实都挺压抑的，这种事情我经历过很多。尤其到了“文革”，抄家就跟拉拉锁似的，我爸爸就这么被押着出去了……所以我在生活中养成了循规蹈矩的习惯，从不出头，永远从众，随大流。范进中举这种事情在我身上不可能发生，我就是把全世界的奖都得了，全世界的票房就我最高，在我身上也不可能发生这种事。

许：真的没有过一丝的那种狂喜？

张：没有，从来没有。

许：甚至1988年，得这么大一个奖[7]。

张：也都没有。人面前当然表现得很高兴，也有很多这样的照片，咧着嘴笑，但实际上内心很清楚，这一切都是偶然的，不会因此就觉着自己是天之骄子，才华横溢。我的成长经历是这样子，它基本上决定了我的性格也是这样子，但到了作品中，会成为逆向的表达。我的作品从一开始，就比我的同学们要极致一点；似乎也有一种焦虑感，因为我是全校年龄最大的，起步也很晚，急于表现出原创的精神，就怕没有时间了，会有这样一种心态，所以作品就呈现出形式感的张扬。

其实直到今天，我仍旧非常喜欢这种形式感的东西。包括《影》也一样，它的黑白泼墨风是非常形式感的。我和创作人员常常一起谈论的是，这个电影会长成什么样子？它的画面、节奏、声音、色彩，它的形式是什么样子？我很在意这个。就算《秋菊打官司》《一个都不能少》这种偷拍类的[8]，也是一种形式。

只是到了今天就更理性一点了，不是要特意表现什么，而是我认为中国电影的形式太少了，框框多，形式本身开掘得就不够。像《2047》[9]，它根本就是一种新形式，我很愿意去做。对这种形式上的东西，我有天然的好奇心。

许：在这些形式组成要素里，你对什么最有天赋、最敏感？

张：世人认为我是对色彩，其实不一定。我现在都拍了这么多年了，快四十年了，要总结自己的强项，就是对造型有一定的悟性和敏感。进而我可以去做各类演出，剧场演出、室外演出，大到奥运会，小到《2047》这样的观念演出。因为做这些更需要有造型感。

这个造型感分两部分，第一部分就是你要对造型感有一种清晰的认知，要追求造型的原创性。第二你要有完成度，光想不知道怎么做不行，或者超出现实，花钱也做不到，时间也来不及，这也不行。尤其很多大型活动，你常常会忽略它的完成度。我经常提醒大家，这个柱子要多粗，这个钢丝要多粗，需要多长时间才能拉上去，你们应该想一下，不要被做效果的视频和PPT所诱导。图很漂亮，到了现场成这样了，傻了，乱了，怎么办？光空想是不行的。

许：这来自天分，还是大量的后天训练？

张：一半来自天分，一半来自后天训练。长期的训练，长期的经验，以及长期的追求——我是特别追求原创性的——最后激发你的潜能，激发你内心深处都不知道的那些东西。我在导演群中，不是一个反应敏锐的才华型导演，我是个用功型的导演。

许：你觉得你的同代中，谁是才华型的？

张：姜文就比我天才，感觉，性格，才华，大家都公认。我觉得李安还不是，李安跟我差不多，吭哧吭哧老黄牛似的。像卡梅隆、诺兰，

属于才华型的。斯皮尔伯格现在就是大师级的，经验也很棒，才华也很棒。你会接触到很多同行，会觉着他们很牛，我有时候很羡慕他们，想得真棒！比如王家卫，我觉得是才华型的，不管别人说什么，拍得超支，拍了三个月又不要了，后头又补戏，乱哄哄的。最有意思的，《东邪西毒》首演的时候，梁朝伟跟我说，你知道吗？我原来演的是东邪，最后剪完一看，我成西毒了[10]。各种谣言，各种不满意，各种不可知。可是你看王家卫的作品，那种老上海的味道、城市感的味道，一流。这种是才华，我不是。我是笨鸟先飞，吭哧吭哧。

答应了的事就要做好，你必须挺着

许：你什么时候感觉到，你的这么多经验突然变成一种新的创造力？

张：也不敢说，我觉得人的脑子还是要用，要逼自己。

许：但是逼自己是一个很难的事情，每个人都充满了懈怠的欲望。

张：是很难，但你接了这个事，你必须逼自己，你懈怠不了。这就是为什么他们说我老不睡觉，我老在这拼命想来想去。我没办法，担子在这压着，开什么玩笑，我能睡着觉？就说奥运会开幕式，我的天啊，中国人那时候的那心情，我敢弄砸了？我怎么可能睡得着觉，又怎么可能满意得了，必须挺着。

许：是出于一种不断自我证明的欲望，一种饥饿感，还是别的什么呢？

张：倒没有，其实就是答应了的事，就要给人家做好，不能耽误。

许：这是你一个很重要的人生原则，是不是？

张：对，不能对不起别人。大到国家任务，小到一个电影，都是集体创作，不是说写诗，自己在家里写，压到枕头底下就完了。也不是画画，我就画给自己看。不是的，我们的创作永远是公众性的，而且是大集体的团队创作。小到一个场工，他期待跟导演合作完这一部，下一部能涨工资，因为我跟了张艺谋；大到一个大演员，他也觉得跟张艺谋有一个合作，希望能得到历练，或者演艺事业能有一个提升。所有人都是有很世俗的期望才跟我合作的呀，才集合在我的旗帜下一起冲锋。所以我怎么能不用心，怎么能嘻嘻哈哈就做了？当然最后失败了，大家也丧眉搭眼的，也不说啥了，走了麦城了。但是这个过程，我得百分之百努力。

许：刚刚提到奥运会，你觉得奥运会开幕式这件事情对你的个人影响多大？

张：奥运开幕当然很有趣，你看我们的纪录片，结束后大家含着热泪拥抱，我也跟大家一起，就是不扫大家兴，但心里头一直觉着可能不行。当晚出来一接受采访，媒体问，你打多少分？这么大的事，多少万人为这个开幕式努力，辛苦了多少年，我打多少分？打十分，只能这样子。所以你看我当年的采访，我特别强调，我说我为团队打十分。真要

给自己打分，也就七分左右。

许：现在回想起来，比如像林妙可的事情，你内心是什么感觉？

张：那个就很懊糟，很懊糟。本来让林妙可唱也行，就是音准差一点，们技术团队一直强调音准不行，一定要换声音，我就觉得不要变成一个假唱嘛，对吧？但他们说这个音准真不行，声音还是要讲究一点。我就吃不准了，就去问人家国际传播团队。我说你们先看看这几个孩子，他们说喜欢穿红色的孩子——就是林妙可——形象不错，表演也很好，我说但声音可能不是很好，所以希望换一个声音，这是不是有问题？弄虚作假？他们告诉我没问题，说我们转播了多少开幕式，你们这不是商业性的演出，录的是一个大合唱，五十六个民族儿童作为背景，衬着一个小女孩在前头，这是一个情境性的表演，没问题。所以我特别问了专业的国际传播团队，他们说没有任何问题，我才最后同意的。其实也没多想，真没多想。当时也是中国媒体先炒出去的，然后国外媒体开始转载。后来媒体把这个事情放得很大，我就很后悔，我说哎呀，那就用林妙可的声音就行了嘛，对吧？

许：是，主要中国媒体对真实的个体更执着。

张：其实最早的方案是童声独唱，一个小女孩独唱，然后国旗飘扬起来，我觉得这个方案非常棒，特别不一样，很动人，不是那种宏大审美的传统。当时就那么设计的，但是审查了几次以后，人家可能还是觉得有点太艺术了，所以后头就配了一个童声合唱队。我后来很后悔，当时要是坚持就好了。

许：对，要坚持这个会更好。

张：我要是坚持就用林妙可的声音，音不准就不准嘛，其实领导也不知道，这是我个人的问题。我后来也很后悔。这个事件被放得那么大，你看大家辛辛苦苦做了那么一个开幕式，在这个事上被说东说西的，而且国外媒体也做了很多转载，好像给我们抹黑似的。我就特别自责，很长时间我都不高兴，我就想着，当时我就坚持一下，就用她的声音，又有合唱衬着，能不准到哪儿去？

许：包括当时的媒体也是质疑你，一个艺术家跟权力之间的关系过近，不知道当时你对这些是什么感觉？

张：我认为那就言过其实了。其实我和国外很多团队也讲过这个事，我说你们不了解我们中国人的心态，那时候有人抢火炬，你们认为这是一个政治行为，那是你们不了解，奥运会是全体中国人的一个盼望，我们叫百年奥运。中国人好客，我们有一个机会，可以请全世界的人来开会了。我们就是这种心态。把奥运完全等同于政治，或者完全跟政府挂钩，是反中国国情的说法。后来我的朋友斯皮尔伯格就在压力下退出了。当时《时代周刊》把我列为那年的年度人物，他自告奋勇地说

写篇介绍我的文章，因为退出后他有点遗憾，当然他也受到自己国内的压力。后来他上网看，全是中国年轻人在骂他，他很难过，非常难过。我说中国人在这个事情上，不是看政治的，看的是情感，觉得你退出了，你把我们抛弃了，他们就是心里有情绪。最后他跟我讲，后来他看了一条留言，就可以睡觉了：有一个年轻人说，不过我们还是非常喜欢的。

许：做这么多项目，外在有很多压力和需求，那个更内在的张艺谋始终被压抑着吗？

张：不能这么说，对艺术创作来说，压抑和自由的关系都是相对的，当然我们有我们的限制，我们的国情，我们的题材，我们的很多禁区，这是每个导演都知道的。所以活在这个时代，完全的创作自由很可能是不存在的。你跟每一个艺术家去谈，他可能都有他的苦水。但也许这就是创作的一个衍生品，它就是让你去突破这些，去坚持自己的一些东西。你可能放弃，妥协，但你能坚持一点是一点，它弥足珍贵，这大概就是创作的苦和乐。

许：怎么去理解，艺术家必然的批判性和时代之间的一种紧张关系？

张：其实批判性也好，深刻也好，并不是我们本身自带的，但作品又确实有深刻的地方。所以我们过去学艺术概论，那种关于批判性的论点是非常对的，我自己也认为，深刻一定是来自于批判现实主义。广义地来说，它不仅是指政治、社会，甚至包括你自己，包括人类这个物种本身，你得去严厉地批判你自己，黑你自己。这一类东西都是深刻的，但也往往是冒险的，所以常常你也做不好。

许：你自己也说过，你对时代潮流相对是接受的，有没有想过做那种逆潮流式的人物呢？

张：我其实偶尔会有个逆潮流。像当年，拍商业片的时候，好像有点先行一步。

许：对，其实那是开创一个新时代了。我觉得大家把这点故意忘掉了。

张：包括《有话好好说》，当年那样一种风格，有一点嬉闹风格的，其实还挺早的。现在都不稀罕了，当年大家还看不惯的。所以逆潮流而动，也可能是一种后人的总结，得到这一切都过去之后，才能说，他真厉害，敢与所有人反着来。很多人在选择做一些事情的当时，也未必想那么全。真正的逆潮流而动是没有犹豫的。

任何一部作品想要对历史做出回答，都是野心太大

许：八十年代，你刚开始拍电影时，包括当时的这一代人，都在下意识地回应巨大的历史，你还怀念那个时刻吗？

张：任何一部作品，想要对历史做出一个回答，都是野心太大了。我们回答不了。但我觉得八十年代非常好，在我的回忆里，八十年代就是热血沸腾的。改革开放刚开始，打开了一扇窗，大家想看世界，想了解世界，也想反过来了解自己，寻根也罢，反思也罢，那种渴望是特别有趣的。你没有见过，看影展，看美术展，像挤地铁一样的，前胸贴着后背，人挤人，五层以上。开玩笑地说，那个时代你想谈恋爱，只要手里拿一本弗洛伊德，你就能谈成。全民都在谈文化，哪像今天，都在谈票房。那个年代是人的求知欲和看世界的渴望迸发出来了。人们追求梦，那是特别可爱的时代。

对于电影来说也是，那个时候，就是没有杂念的纯创作。现在作为一个导演，作为一个编剧，你说你拍一部电影，没有杂念，我不太信。那是说给媒体听的，一般都是姿态。我们都是俗人，脑子里肯定要过各种事情，只是说尽量不去管它，尽量少受干扰，尽量让自己清心寡欲，能做到这一点就很好了。

许：你的杂念是什么时候开始出现的呢？

张：那个早就有了。当然最开始时，是为了考大学，为了找条出路，但当你真正做了电影这一行，你会发现它是个名利场，影响力又巨大，这些影响附加给你的东西，就变成了杂念。

许：现在再说起“第五代”这个词，你是什么感觉？

张：“第五代”，产生于改革开放初期，产生于非常可爱的八十年代。它是历史的产物。其实它也未必统一行动，也未必有一样的印记，只是套上一个名词，到后来大家都是多元的。现在用第六代、第七代、第八代来套，就套不上了。

许：那个集体年代过去了。

张：已经过去了，那是特定的一个时代，但第五代是非常可爱的，也非常幸运。

许：是不是也有明显的缺陷？

张：当然。“第五代”成长于寻根和反思的时代，所以作品大体都是

从历史题材过来的，这导致“第五代”的导演不太善于拍当代，或者当代题材很少。

许：有思想和审美上的局限性？

张：那是一定有的。每个人的思想、审美、情绪都是随着时代的变化而不断变化的。那个时代一定有它独特的东西，一定有它的审美定式。

许：在中国做一个创作者，不管是哪个类型，想保持那种长期的开放性，好像都是挺难的。总是被推到一个地方，然后就凝固在那儿了，这种现象是不是跟西方世界不太一样？

张：其实差不多。我觉得大部分人都是这样子。

许：在最好的时机爆发出来。

张：对呀，这是你的时代，你的时代过去了就是过去了，你有啥不服气呢？你还想在各个时代都行？

许：你以前也说过，其实电影和时代的情绪有很大的关系，八十年代是一种情绪，九十年代是一种情绪，现在又是另一种情绪。你怎么看现在这十年的情绪呢？

张：这十年变化非常大，我会明显地感觉到，更新换代更快，九零、零零后迅速成为观影的主力军。网络时代迅猛来临，新东西层出不穷，这些都是完全没有想到的。回到我们这行来说，也面临一个全世界最大市场的到来，是突然的到来。全世界的电影节都感觉中国是暴发户，“第五代”当年在各个电影节摘金夺银、逢奖必拿的时代过去了，不是我们的水平退步了，是他们的眼光变了。现在国际电影节不再青睐中国电影了，不像当年了。他们觉着中国很有钱，中国市场很好，觉着你们现在不缺我们了，你们的“毯星”在每一个电影节的红毯上都很出风头，都成了你们的主场了，所以他们就是另一种眼光了。

变化这么大，是始料未及的，未来十年到二十年，还会有更大的变化。中国的人口红利，还会有一个非常好的尾声，因为中国身躯巨大，又很复杂，老龄化的过程也比较缓慢。我自己觉着，一旦老龄化严重以后，电影也很难翻身。但是现在，我们还在享受人口红利，中国有最大的市场，因为有最多的人。全世界都需要这个市场。

其实，东西越多，发展越快，信息越多，反倒会回到最本位来看，无论技术怎么发达，市场怎么发达，观念怎么发展，我们就是缺好作品，我们大家都觉得，好作品太少了。

许：你觉得原因是什么？

张：有句老话叫“十年树木，百年树人”，人才的成长没有这么快，它和这个社会发生的变化，不是一个速度。大数据的速度是很快的，是可以算出来的，人才就是这么多，它是上帝的事，是有规律的。这么多人，这么多需要，那就只能注水。

许：甚至因为注水，本来的人才也给注没了。

张：有可能，都兑水了，接单都接不过来。现在每个人身上没有三五单那就不叫干电影了，你去问，都签到三年以后了。现在最笨的投资商也都知道要抓剧本。所以中央戏剧学院戏文系一年级、二年级那些刚刚学写作的写手，就被公司签了，大家都抢资源，抓剧本。所以越来越难有十年磨一剑的东西，越来越难有真正有力量的东西。本来创作就有很多天然的限制，自己也有各种杂念，心中还有魔鬼，除此之外，整个社会也太过于浮躁，过于急功近利，所以精品很难。我现在越来越觉着拍一部好电影是很不容易的。听说文牧野《我不是药神》拍得不错，我还没有看，我觉得徐峥演得也可以，原来还想找徐峥演电影的。

许：他还是有挺打动你的东西。

张：中国现实主义的电影本身就薄弱，也是我们“第五代”的薄弱环节。虽然我还没看这部电影，但一个现实主义题材，能真正切近到民生，而且能获得这么高的票房和口碑，我相信是非常难得的，能做到这一步很不容易。其实这种电影如果票房好，是一件非常有历史意义的事情，就等于说会有更多的投资人投这种电影，也会起用一些新导演来赌一把，对吧？哪怕从纯商业的角度来说，它不再是受冷遇的，更不是一日游式的，那这样的题材就会多起来，这当然是好事。其实现实主义题材始终是最重要的一个类型，“第五代”从成长初期开始，就是从寻根的年代过来的，所以我们这一类题材本身就少，你看我这一类作品就少。我其实很希望能有这样好的故事被我碰上，但是一直碰不上，或者说自己有眼无珠，没找着。

许：你觉得中国导演这些代际的差异显著吗？

张：还是挺显著的，这是自然的。

许：你觉得你在其中的责任呢，或者说你对他们的影响？

张：可能是另一种影响，就是“我们得甩开张艺谋，张艺谋那套不行了”。

许：你应该成为一个镖靶，是吧。

张：如果是这样也很好啊。张艺谋这套过去了，我们俱往矣，前浪死在沙滩上一如果能叫前浪的话。你要能当前浪，你死在沙滩上那也好啊。

创作永远不会让你满足，所以要永远想着下一部电影

许：刚才说在你的创作中，对于造型你是特别敏锐的，对人物呢？

张：人物就是一个更深的话题。我觉着全世界的导演，哪怕有伟大作品的导演，你问他，你把这个人写好了没有，我看他也不敢很牛地说，“这回我把人写好了”。人是永远的话题，多有意思，我们人类这个物种对自己有太多的谜要解了。人是我们永恒的目标。

许：你怎么评估你在电影中对人的塑造能力呢？

张：我写人的能力，有时候及格，有时候不及格，这是我的评价。好一点的就几个。

许：观众都有种普遍的感觉，总觉得你的形式感压过了人的特性。包括早期的电影，比如说《大红灯笼高高挂》，人在里面似乎也只是一个历史形态的符号。

张：《大红灯笼高高挂》其实是个寓言似的电影，形式感的电影。虽然它似乎很有名，但其实对人物的刻画还是比较类型化的，人更多的是作为符号。《活着》，或者《秋菊打官司》，对人物的刻画更好一点，是人自己的命运。所以是不一样的类型。电影，你永远要清楚这一点，它的特色是不一样的类型导致的，所以你不会痛苦，不会困扰，也不会沮丧，不会日后没有勇气，没有志气，都不会，因为在某个类型中，人物塑造可能就是不及格的，它是胎里带来的，不是每一部电影都能把笔墨集中在写人上。

当然，宏观来说，写人是第一命题，是最终命题，可是常常笔墨和力量的份额到不了那儿，故事也到不了那儿。这就是作品本身要面临的一个很大的困难。而且今天的年轻人，他们是网络世界熏陶出来的，他们全部是世界性的眼光，见多识广，你写的人物要让大家觉着很深刻，很有力量，更难了。

许：但反而现在电影世界里看到的人物好像更单调了。

张：那是有各种原因的，其实你去问每一个导演，他都有他的苦衷。要论讲道理，每个人坐在那儿讲的都是一样的，但是具体地，你要问他这个人物为什么这么简单，他肯定能跟你说一大堆。都是因人而异。其实作为创作者，我很体谅，不管大小导演，他在创作中一定有自己非常难以逾越的东西。这就是创作，它永远不会让你满足。所以真的是那句老话，要想着下一部电影，永远想着下一部电影。

许：你的电影中有这么多不同的女主演，特好奇这些年你对女人的理解变化大吗？

张：大家不是一直在说嘛，说我的审美是固定不变的。我自己觉得也有道理，我还是比较喜欢偏传统的女人。但是我的作品中很多女性很强，很有意志力。

许：挺烈的那种。

张：创作总是希望女性更个性一点。

许：这些年，你给大家的感觉是，做了各种尝试，基本上没有停下来的时候，你从来没出现过真正的懈怠吗？

张：从来没有，我就是劳碌命。忙碌让我更充实。我现在有点儿空闲，是因为孩子们都在读书，太太给我规定，寒暑假必须陪陪他们，所以我一定要挤一点时间，哪怕只有几天，也要陪陪小孩。之前完全三百六十五天不放假。这也真的不是为了什么，也不是要证明什么，你还想证明什么呀，你还当人精啊，就是喜欢。我现在可以说这个话了，可能二十年前说这个话，有点假，有点装艺术家，现在就是因为热爱。呕心沥血，大概因为你热爱吧。

许：高产这么重要吗？

张：高产不重要，有人跟我说过，十年磨一剑，会比现在好。但这不适合我，我闲不住，也愿意做各种尝试，也不在乎，砸了就砸了。

许：你觉得这些年最重要的失败是什么？

张：就是有一些电影不尽人意吧。但这都是我自己预料到的，有些是剧本的原因，有些是我自己的原因，眼高手低。你也知道它有可能是这样的结果，只是你愿意去尝试。在这一点上，我不太爱惜自己的羽毛，也不太精心打造自己的品牌。也许我一生拍到最后，也没有一个自己极满意的作品，那也没啥遗憾的，我已经为我心爱的工作做了这么多，已经很幸运了。

许：一个导演会意识到这是一个坏作品吗？

张：一开始不会的，除非你就是为了挣把钱，为了完成一个人情，为了各种创作以外的目的，那另当别论。当你真正创作的时候，没有人认为这是坏作品，要不然干不下去，对吧？但常常也不用别人说，基本作品拍完，剪出来一看，我心里就知道了，关起门来我会和几个创作人员说，其实这电影一般。我身边的工作人员都知道，我对自己作品的苛刻程度有时候比外界大。大家如果骂声一片，那我早有准备，也不会急，也不会跟人辩论。当然配合宣传、路演的时候，也还是要挑点好的

说，满世界说，说得自己都要吐了，但是得把工作做完，这也是一个导演应该有的职业道德。

许：你讨厌自己的闲不住吗？本来可以憋一憋。

张：我不讨厌，真成习惯了。我觉得这样挺好，人总归要有一种自己的规律。

许：未来还有什么特别想去拓展的？

张：也不是刻意的，但是有机会我就做一点其他的，因为我喜欢尝试不同的东西。但其实我也就这几种，忙不过来的。拍电影是肯定的，我也一定会拍网剧或者电视剧，我一点都不排斥。我从来不认为只有电影才是伟大的，网剧和电视剧可以把故事讲得更好，可以把人物写得更生动，它的容量很大。另外年轻人也爱看，我只是没有碰到合适的。

许：会担心自己很努力地想去理解年轻人的世界，但实际上还是隔得很远、很笨拙吗？

张：不会，首先你不是年轻人，你也不要装嫩，对吧？但同时我也很自信，我是从年轻过来的，其实是一样的，心态都是一样的，只是不同的时代有不同的情境而已。

许：但正常来讲，很多创作者都容易被凝固在一个时代，不能够进入下一个地方，看起来你好像总是可以穿过，至少已经在同代人之间最远了。是动力足够强，还是自己足够敏锐？是什么在起作用？

张：可能还是作品种类比较多一点吧。如果今天还有人要看你的东西，你的东西得比较多元一点。还有一个，商业片、文艺片都有，你的受众面可能就广一点。如果我咬死了一条路，比如说我就拍《活着》，把这个类型一直拍到今天，也就活不下去了。当然也许另一种结局是，特别大师范，特别深刻。

许：特别符合某种期待。这个模式你期待吗？

张：我根本就没打算这样干。创作不是提前给自己画一个像，给自己选择一个姿态，不是的，创作就是随心而动，这是根据人的性格，还有人的想法来决定的。我就是喜欢尝试不同的东西，仅此而已。你让我专门选择一个姿态，坚持不懈地打造下去，那对我来说也很痛苦。

你还想超越时代？

能把这事做好就不错

许：年轻时候那么喜欢黑泽明这样的导演，现在还会吗？

张：还会，当然我有了很多新的导演偶像，比如诺兰，我非常喜欢他。他的想象力、创造力都很打动我，而且也够任性。《敦刻尔克》，整个一大制作，全世界好像都期待弄出一个商业片，结果他用商业的号召力做了一个文艺片，把全世界都涮了一把，也够任性，比王家卫还任性。也是到了他这个份上才敢这么来，公司也不敢拿他怎么样。最主要，现在的导演应该有这样的综合能力，不是单一的，不是清高的，不只是一个独立制作的小文艺片。他的想象力和他的类型搁在一块儿，雅俗共享，这种综合的能力是很强的。而且诺兰的稳定性也比较好，不像我跌宕起伏。

许：你觉得你的不稳定性是怎么导致的？

张：就是我自己的不安分，过去的人生经历带来的那种压抑在电影这里释放了，我有时候完全就是，拍吧，就这样，不多想。所以首先就可能出现选材不慎。

许：诺兰特别喜欢博尔赫斯，他觉得博尔赫斯那种一层套一层的文学叙事对他的影响很大。对你来说，有没有某种文学母体？

张：我倒没有，我从来没有特别记忆不忘的某种人、某种文本，或者某种我永生追求和沉淀的东西。

许：这会是遗憾吗？

张：也不一定。

许：诺兰所具有的这种稳定性，会不会是他拥有某种固定的文学母体所带来的？

张：也可能，但那些东西都是由他的成长经历形成的，你现在去学人家也学不了。像诺兰的成功，就和前几个大师级导演不一样，科技使得他如虎添翼。他的完成度又非常好。我现在特别看重完成度，对导演来说，我觉得完成度是第一的。想象力，创造力，可以次一点，但完成度第一就不得了。诺兰的完成度是一流的，像《盗梦空间》，我很喜欢，我觉得是很难的。

许：中国文学从八十年代的高峰走到现在，明显在衰落，这种文学

的衰落，对你的电影影响大吗？

张：对大家都大，因为文学是电影创作的母体，影视离不开文学。所以我刚才说大家那么抓剧本。

许：什么样的文学趣味特别容易打动你？

张：首先第一个要好看，我不太爱看闷的东西，我喜欢看引人入胜的。这就是我做影视的一个基本前提。你看我的电影，好和不好单说，各有标准，但是都不闷吧，我没有拍过大闷片吧。这大概是我的一个性格，我自己不太爱看大闷片。

许：好像你的电影哲学是，它应该是过去的戏剧舞台的延伸，它应该是一种大众娱乐的方式？

张：可能我觉得影像的本质就是这样子。有趣的东西特别流行，你看今天抖音小视频流行，不管里面有任何寓意、任何启发，一定首先要吸引人，它要在一分钟以内吸引人。所以我觉得电影电视这种艺术门类，天生需要先吸引人。我们把电影当文学来使用，大概是二十世纪五六十年代开始，终结在七十年代左右。电影作为思想、作为文学的探索已经过去了。好莱坞为什么大行其道，对全世界的市场都有一个统治和碾压，就是抓住了那种所谓的娱乐性和观赏性的东西，当然也抓住一些本质的东西。它给你炮制的虽然是精神垃圾，但架不住它对年轻人有吸引力。你在这儿捶胸顿足，说你们这些观众简直不求上进，可观众照样还是一茬一茬地追啊，你怎么办？比如《复仇者联盟》要上映的时候，全世界都等着。

许：但你会觉得，自己作为这么重要的一个导演，有责任把这种作为思想者的角色、作为文学创作者的角色呈现出来吗？

张：那句老话说得很对，寓教于乐。针对今天的年轻人，你可真别老说教，你老在这儿九斤老太，肯定不行。

许：库布里克、黑泽明在这个时代还能被接受吗？

张：今天很难了。今天是诺兰这些人成为新的大师，所以我说他们很厉害。

许：在你心里有高下之分吗？

张：没有高下。大家都是时代的产物。

许：你不觉得其中有些人可能更超越时代，比如说过了五十年，库布里克的电影还是非常经典。

张：有个别人是这样的。但是，很少很少了。

许：你有那种超越时代的欲望吗？

张：没有。我觉着，“你还想超越时代？能把这事做好就不错了”，你放心，人走茶凉。

许：但一个伟大的创作者，是不是应该既生活在当下，又有一部分应该超越当下，跟过去，或者跟未来连在一起，才构成一种紧张感？你的阅历、你的际遇应该是朝向那个位置的。

张：我不做这个设想，因为那个目标太伟大。还有一个，你成心那么想，也根本没用。库布里克当年肯定也有一大堆不得已而为之的东西，只是后人把很多东西经典化了，后人不断叠加自己的解读，附加了很多想法。当年他要想那么多，他都累死了。只是他的作品本身力量够，具有穿透时空的能力。

许：但某种意义上，西方的这些创作者，他们的自我意识是相对清晰的。

张：有可能，首先他们有做思想先驱者的情怀。回到中国今天的现状，这种产业飞速发展的现状，我们距离这一步是很远的。把当下的事情先做好，等到社会财富积累到一定程度，再沉静下来，这时会出现你所说的这样的创作者。这是时间来决定的。

许：你觉得个人还是时代的产物，个人很难去逆时代。

张：一定，很难。

许：这种对个人与时代的判断——你自己肯定也知道，很多人诟病你的一点是，大家认为在你的电影中，个人都变成群体的一部或者是不重要的一部分，你怎么面对这些批评呢？

张：我觉得其实批评得不对。我倒认为，我的作品里深深地带着我自己的烙印，和我们这个时代走过的烙印。难道不是吗？今天我们推崇个人英雄，崇尚个人的性格特色、个性张扬，也不过仅仅二三十年的事情，而且是舶来品。所以我觉得我的作品带有那种强烈的烙印是正常的，因为我们就是这么走过来的。今天中国人讲的家国情怀，在很大程度上还是集体主义的，只是一个大的民族观念的集体主义。它是中国文化的一部分，我们不能说它一定就不对。何况今天西方也在重新解读中国的制度，中国的社会发展，因为他们也有很多困惑和不解的地方，他们也很难当下就断言，你这个社会是不对的。

还有很多大的东西，人类都在探索，所以我自己觉着，你的作品中呈现出某种时代的特质和个人所受的教育体系的特质，很正常，这是你

的民族和传统打上的烙印。我倒认为，在中国要出现一个特别推崇个人的、性格张扬的、孤胆英雄式的作品，可能还挺奇怪的，你会觉着这个人物挺像外国人的。中国人的人情世故，方方面面，都跟西方不一样。所以对这一类的批评，我永远觉得，“你讲得有一定道理，但我习惯是这样子，也可以”。

许：但是你在七十年代末上大学，一直到八十年代，整个气氛就是对个人主义的追寻，这是你青春时的烙印。你觉得这会是一种倒退吗？这些杰出的人物、文学、电影，其实都是在推崇个人的时候产生的，说明这是有力量的，有很大价值的。

张：今天更多元化，我觉得年轻人更多元化。我们在快速发展，我们在汲取，在吸收——我觉得，还要沉淀。我们常常问自己，中国电影什么时候走向世界？不知道。走向世界的概念是什么？美国人从来不说走向世界，他说我就是世界。我们常常用终极的思考来看当下，可我们是发展中国家，发展速度非常快，泥沙俱下，方方面面都在一起滚动着向前走，所以我觉着其实根本不需要回答。

许：现在还有什么困扰你的问题？

张：没有啥，就是有时候常常恨自己才华不够吧。我的认知还不错，只是有时候恨自己眼高手低，恨自己不能做到让自己满意。其实我要是不拍电影，我会是很好的影评人，又很内行。有一阵子我还说，将来写影评文章算了。

许：如果想更加了解你，哪个地点能更多地代表你，理解你呢？

张：其实还是咸阳的工厂。我做了七年工人，三年农民，但是很奇怪，我也是城里人，西安市长大的，只是插队时做了三年农民，从此之后，很多人说我是农民。其实七年工厂对我更重要一些。你刚才讲的集体主义那些，那七年工厂的生活，也许能代表很多。

Chapter 02 坂本龙一

我的声音是一个小岛，
而音乐宽阔如海洋

1952年出生于日本东京

1978年组建电子组合YMO

1983年主演《圣诞快乐，劳伦斯先生》并为其配乐，获英国电影学院奖最佳配乐奖

1988年为电影《末代皇帝》创作的配乐获得奥斯卡最佳原创配乐奖

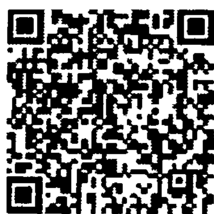
1991年为电影《遮蔽的天空》创作配乐，获金球奖最佳电影配乐奖

1992年为巴塞罗那奥运会开幕式谱曲并担任指挥

2002年被授予巴西国家勋章

2009年出版口述自传《音乐即自由》，同年获法国艺术及文学勋章

2018年获釜山国际电影节年度亚洲电影人奖



扫码观看视频

我趴在水泥围栏上，试着把录音杆伸得再远些，让毛茸茸的收音器贴近水面。一个春日午夜，紫禁城的红墙在灯光照耀下，衰败与庄严的气息混杂在一起。白日的游人早已散去，宫殿似又归还给逝去的皇帝、妃嫔与宦官们。

护城河微微荡起的波纹，若隐若现的水草，耳中却只有风声，汽车压过景山前街马路的噪声，一对情侣的私语。我想录下护城河的水声，带给身在纽约的坂本龙一听。三十三年前，他是一个庞大电影团队中的一员，进驻紫禁城，他们试图复原溥仪的一生以及他身后的时代。

《末代皇帝》成为电影史上的典范之作，贝托鲁奇丰富、浓烈，对

权力、异域风情、孤独都有着令人惊叹的理解。原本只是出演一个小角色的坂本龙一，意外地参与了电影配乐，获得翌年的奥斯卡最佳原创配乐奖。

在中国，这部电影更意义非凡。一个正在重建自身的中国，急于了解外部世界，也对自己的过去感到陌生。这个由意大利人、日本人、美国人、中国人，还有一大群讲英文的海外华人构成的团队，创造出一种熟悉又陌生的中国叙事。它是八十年代最难忘的文化事件之一，同时通往外部与自身。

二十世纪八十年代末，在北京大兴的一家影院，我第一次看到这部电影，几年后，在一张盗版VCD上，我开始反复听它的原声音乐，它似乎来自中国又与中国无关，我记住了三位作曲者之一的坂本龙一。

这只是一晃而过的印象。日本文化在我的青春时代几乎毫无印记，我钟爱的是二十世纪二十年代的巴黎与纽约，是流放者与进步主义者们混杂的天堂，他们雄心勃勃又愤愤不平。我也受困于文字的世界，迷恋思潮、主义与书写，色彩、形象与声音很少引起我的注意。

是坂本龙一的回忆录，而非他的任何一张专辑，再度引起我的兴趣。《音乐即自由》的封面上，坂本龙一脸上挂着天真与严肃，头发一丝不苟、黑白夹杂，令人过目难忘。

翻开回忆录，你随即被他自由自在的语调与丰富多彩的人生所迷惑。生于1952年的坂本，在战后日本重建中度过青春期，是学生运动的活跃分子，是早熟的天才，自幼在钢琴上弹奏巴赫与德彪西，又沉迷于约翰·凯奇[11]与披头士。他在懵懂中成了YMO（Yellow Magic Orchestra）的一员，这个组合随即成为世界电子乐的先驱；接着，他成为大岛渚电影的男配角，不仅与大卫·鲍伊演对手戏，还创作出了《圣诞快乐，劳伦斯先生》的电影配乐，为他赢得了国际声誉。贝托鲁奇的邀请也随之而来，它将坂本龙一推到了世界舞台的中央。

自1990年搬到纽约后，他不仅是位电子音乐先驱或电影配乐家，且展现出一个国际艺术家的新形象，他与世界各地的艺术家合作，参与反战、环境保护等诸多的社会活动，他的人文关怀与艺术感受同样鲜明。世上有很多富有才华的人，成为icon却需要一种更独特的品质，一种形象上的简约感，一种超越自身领域的热忱。

这本回忆录出版不久，坂本被诊断出咽喉癌。他与病症对抗，再度投入工作，这为他增添了新的传奇色彩，透过照片与录影，他展现出一种似乎是东方人才有的镇定、淡然与禅意。他的音乐风格也随之改变，他开始采集形形色色的声音，风声、雨滴落在屋檐上的声音、铁轨敲击垃圾桶的声音、车厢压在铁轨上的声音，他多少相信，声音比旋律重要，它更可能回到音乐的本质。他尤其喜欢水的声音，我不知，这是否因为水是一切生命的源头？他喜欢将录音比作钓鱼，他四处逡巡，寻找独特的鱼类，将这些声音化为音乐时，像是将鱼做成佳肴。

我没能录到护城河的水波声，录音机中只剩下种种杂音。我还是决定将这盘杂音带给坂本先生，或许能在一片嘈杂中，听到鱼游过水底的

声音，或者对他来说，这盘录音已经是一个拥挤的鱼塘，他能听到紫禁城的昨日与今日。

在纽约的一间半地下室内，我见到了坂本先生。他比照片上略显憔悴。在谈话时，他要不时吞咽薄薄的润喉片，自罹患癌症之后，他的唾液分泌比正常时低了三成。

我有点紧张，不知这一切该如何开始。我的生活依赖音乐，醒来、写作、走路、出租车上，总在听，从德彪西到谷村新司[12]都是我的至爱。我却没有任何天分去辨别音乐之间的细微差异。我也不是一个真正的聆听者，音乐只是我的日常生活背景，而不是全情投入的倾听对象。或许，我还有一种创作类型的自卑，在一切艺术形式中，音乐代表了一种最高形式，它既轻易地抵达内心，又兼容了更广阔、更不可描述的情感。

但我对于将坂本神话化的方式感到不安，尤其不喜欢那些动辄以“教授”称呼他的人。这种昵称所带来的“亲切感”，似乎将他视作某种不可解释，只能赞叹、喜爱的对象，他的天才、风度，温暖、严肃的内心世界，都那么完美、无懈可击。他有不可解释之天才，却并非是抽象的存在，他的身后有着清晰的文化脉络，他的创作从属于近代日本的思想、创作传统，始终在应对个体与日本社会、日本与世界之间的紧张感。

我带了一本双语的《三四郎》，一半中文，一半日文，是日本最富盛名的作家夏目漱石的作品。我记得，坂本曾说过，他钟爱夏目。尽管他们之间横亘了大约一个世纪的时间，却有某种相似之处。

贯穿了明治与大正时代的夏目，同样身处日本与西方之间。他将西方现代小说的风格引入日本文学传统，他跨越两种文化，也要应对两种文化带来的焦灼。他在伦敦的留学生涯充满不快，他为自己东方人的矮小身材自卑，无法融入当地生活，感到日本仍处于文明的边缘；而在东京，他又不安于日渐兴起的民族主义情绪，相信它将把日本引向灾难。

坂本这一代有着天然的质疑权威的情绪，战后日本也瓦解了明治以来的国家体制，日本迅速的经济起飞，更是带来一种新的自信。当YMO前往洛杉矶、柏林演出时，坂本仍有着突然到来的责任感，他意识到，作为第一支走向西方的日本电子乐团，他们是这个领域的领先者，似乎就有了某种责任去保持这种领先。

他收下书，感慨此刻的日本人不能再阅读汉字，不能像过去的中国人与日本人之间用笔谈交流。我又递给他在夜晚紫禁城的录音，说起我刚刚在旧金山见过陈冲，《末代皇帝》的女主角。“她的英语非常好。”坂本脱口而出。有那么一刻，他似乎回到了三十三年前，带着兴奋与甜蜜，于是，我们的谈话开始了。

我讨厌对日本文化负责，但我觉得那是我的角色

许：你最喜欢的日本历史人物是谁？

坂：应该是夏目漱石。

许：为什么会对他这么感兴趣？

坂：因为他是一个复杂的人。他经常处在中间的位置，日本和中国之间，抑或东方和西方之间，还经常在公众和个人之间。他还没有找到最终答案就逝世了，去世得很早。

许：你觉得自己和他相似吗？

坂：嗯，可能有那么一两点相似之处。

许：你提到过1979年去伦敦演出的经历，这让我想起了夏目漱石也在伦敦生活过，你当时对夏目漱石在伦敦的生活有什么感受？我记得他不喜欢伦敦。

坂：我能感受到夏目漱石在伦敦将近两年的时间里有一种奇怪、沮丧的感觉，他非常孤独，且为英国社会感到沮丧。可能因为他不怎么出门，也没有交多少英国的朋友。虽然他对英语和英国文学了解得非常深，可能比普通英国人还多，但是他不会说，所以他很沮丧。不仅如此，他还是明治维新后崛起的日本的代表人物。作为代表，他肩负着巨大的责任，但他无法与英国人交流，这给了他第二重打击。我认为这影响了他一生，直到逝世。

许：对于夏目漱石那一代人来说，他们对西方国家仍然有着非常强烈的焦虑。到了你这一代，这种焦虑还会很强烈吗？

坂：当然情况很不一样，在夏目漱石的那个年代，西方国家和亚洲或日本之间仍有很大不同，首先是经济和工业实力之间的差异很大。

所以我认为当时夏目漱石肩负的责任一定很大，而到了我们的年代，这种责任和焦虑没那么重了。主要由于我是战后出生、东京长大的，我从小就看很多美国电视剧。当然，是有日文同声配音的。

对我而言，西方文化和习俗并不遥远，反而感觉离得很近。但我们第一次在国外演出仍然是一件刻骨铭心的事情。

许：是你的第一支乐队YMO的国外演出？

坂：是的，当时我们的电子组合YMO算是七十年代末从日本去到西方的第一支乐队。我不想肩负责任，但不知怎么我感觉到了某种领先于趋势的那种责任感。大概也在那个时候，日本的产品，像电视、汽车，还有日本流行文化，都陆续开始出口，那是日本经济增长的一个开始。

所以虽然我讨厌对日本文化负责，讨厌肩负责任，但是在某种程度上，我觉得那是我的角色，我们的角色。虽然我感觉很糟糕，但也有很多好的经历。

伦敦是YMO第一次世界巡回演出的地方。我们巡演的第一个晚上，就在一个狂暴且有放克音乐风格的舞蹈俱乐部里演出。表演中途，一对时髦又有朋克色彩的、非常漂亮的情侣开始在我们面前跳舞。当时我们表演的正好是我创作的乐曲。那种感觉特别好。当我的音乐第一次为一对时尚情侣的舞蹈伴奏时，那种感觉真的很棒。

许：你曾经说过，在你年轻的时候，像约翰·凯奇这样的西方前卫艺术家对你影响很大，那么有没有哪一位日本艺术家或者歌手影响了年轻时候的你？

坂：除了西方的前卫艺术家以外，白南准[13]或许是六十年代早期非常活跃的极少数亚洲艺术家之一，同时期活跃的还有小野洋子、草间弥生。十几岁的时候，我还不太了解草间，但受白南准的影响很大。

我还受了一点小野洋子的影响，当我知道洋子的时候，她已经是约翰·列侬的妻子了。我当时没有认为她是一位艺术家，但到后来，我发现她是六十年代非常前卫的活跃艺术家。

在文学上，夏目漱石肯定是对我影响最大的，此外还有一些战后的日本小说家。我父亲是一名文学图书编辑，他和许多战后作家一起工作过。理所当然的，我很小的时候就拥有了很多我父亲编辑的书，知道了很多作家。我当时读过很多日本现当代的诗歌，还喜欢读大江健三郎的书。

许：我也很喜欢他。

坂：还有安部公房[14]的书，你可能不知道野间宏[15]。

许：我知道野间宏，我喜欢他。他好像一个哲学家，很有平衡感。

坂：他的小说特别长，有的小说有一千多页，而且他的创作都有点像真实的故事。他是真正的反战反法西斯作家，我很欣赏他。再下一代，我受到的是高桥和巳[16]的影响。

许：如果没有当音乐家，你会想当小说家或者作家吗？

坂：不会，我写作很差。我当时对人类学或考古学有更多的兴趣，我至今对人类例如智人的起源还是很感兴趣。

许：所以你应该成为人类学家。

坂：在读大学的中途，我考虑过从作曲学转到民族音乐学，所以其实我对人类学的兴趣与我对音乐的兴趣密切相关。我一直的疑问是，音乐是从哪里来的？我知道是来自于我们人类的远古时期，那么三万年前的音乐是什么样的呢？在智人的起源初期，有什么样的歌曲呢？是这样的疑问勾起了我对人类学的兴趣。

许：你有没有读过布鲁斯·查特文的《歌之版图》？

坂：当然读过，讲原住民，澳大利亚土著人。

许：你去冲绳的时候也有过类似对音乐源头的探索，那冲绳的音乐来自哪里呢？

坂：这是个谜。日本曾经在德川时代有二百五十年的时间是闭关锁国的。但在那期间，冲绳是开放的，它是一个独立的王国——琉球王国，与中国、朝鲜半岛和越南等许多其他亚洲国家和地区都有过经济上和文化上的来往。所以无论是古代的琉球还是今天的冲绳音乐，都深深受到中国传统音乐的影响。

另外，它还有一些传统音乐与印尼或菲律宾传统音乐有关系，比如kecak（凯卡克舞）和gamelan（甘美兰）[17]。实际上，冲绳传统音乐的一种音阶与巴厘岛使用的非常相似，但是它们相隔千里。这世界上只有这两个岛屿是共享完全相同的音阶，非常神秘、非常奇怪，但又有什么不好呢？

人的活力、日常生活的活力，这能让我微笑

许：昨天我在旧金山见到了陈冲，她让我向你问好。

坂：是那个演员吗？她住在旧金山？我都不知道。

许：她聊了很多拍摄《末代皇帝》时候的回忆[18]。

坂：真好，她在中国出名吗？

许：非常出名，现在她也是导演。

坂：我知道，她以前就特别聪明，我认识的她既聪明又了不起。即使是八十年代的时候，她的英文就讲得特别好。

许：我们还谈到1987年的时候你曾住在紫禁城，你对那时候的记忆深刻吗？

坂：至今印象还非常深刻。现在我感到很幸运的是，能够在那个时候了解中国，现在的中国社会已经与我在八十年代认识的中国大不相同了。当时在我看来像一个黑白社会，没有颜色，或者说只有红色。但是我觉得中国人很有活力。

在当时，外国人不被允许进入百货公司、商店或者餐馆，但因为我长得像中国人，我就混进去了。而北京当时只有一家迪斯科舞厅，只有外国人才能进去，中国人不被允许进去。在长春时，我想去百货公司买一辆自行车。当然我不会说中文，我就在纸上写汉字。我当时写下的是“我想一辆自行车”，那个女孩就开始笑，甚至还找来她的同事。她们觉得这个日本人想一辆自行车，很好笑。之后她们教我怎么正确地写下“我要一辆自行车”，并且最后我买到了。

许：你谈到当时的颜色是黑白的，那么北京这个城市的声音是什么样的呢？

坂：我记得自行车的声音，当时汽车并不多，却有许多的自行车，自行车和人声的喧闹让我印象深刻。新的百货公司开张后，大家都在门口等着。到点一开门，所有人都冲进去，还会吵起来，特别喧闹，是一种很好的活力。人的活力、日常生活的活力，这能让我微笑。

北京还总是很安静，特别是当时我们住在北京非常有名的酒店里，周围街道很宽阔，到了傍晚就会特别安静。当时晚上是不允许随便走在街上的，步行的人不多，周围也没那么多车，非常安静。房间太大，我

一个人感到特别孤独。

许：紫禁城的声音是什么样的？紫禁城和北京应该不同。

坂：那个地方是关闭的，有一些空旷。建筑既精致又华丽，非常宏伟。看着那里的院子、墙壁和宫殿，就仿佛皇帝还住在里面，但我知道它是空的，所以有点悲哀。也许这也是为什么我还记得风的声音。有种孤独，但不是悲剧的感觉。我们不能说它是悲剧。

许：但它是悲剧。

坂：这是清朝黄金时代的没落。不仅是清朝，也是中国的帝国。

许：你在为这部电影制作配乐时，会常常想象皇帝的失落和孤独吗？北京的场景和色彩会浮现在你的脑海里吗？

坂：不只是北京，在中国的所有记忆都会。我们当时去了北京、大连，还有长春。这些记忆深深地影响了我为《末代皇帝》谱写配乐，不仅如此，我还读了书和剧本。我需要对末代皇帝溥仪的生活有更多的了解。

我还要学习中国传统音乐的悠久历史，因为我没有关于这方面足够的知识。虽然中国和日本离得很近，我对中国音乐的意象也有一点了解，但并不完全够。在七十年代中期，我就开始收集“文化大革命”时的音乐了。当时的音乐是为革命而创作的，西方音乐被禁止，不允许演奏贝多芬，这在音乐上是非常有趣的。当时我从中国收集了很多红色音乐的录音带，还有朗诵毛泽东诗歌的录音带。很有意思。

许：谈谈你的工作流程吧。当你为电影配乐的时候你需要任何理由或者图像吗？什么样的事情会给你留下第一印象？

坂：没有任何固定的方法。我总是说，如果有一种方法可以让我遵循着去做音乐，我应该会遵循，但没有这样的方法。所以任何事都能帮助我获得灵感，气味、记忆、声音、照片、电影、书，或者是电视新闻什么的。

在制作《末代皇帝》配乐的时候，我没有足够的时间。我原本被要求一周之内要把音乐做出来，这不可能，最后我争取到了两周的时间。于是，我在东京创作了四十三首曲子，并在一周内录制完成。我把乐曲带到了伦敦，在两天内录制了更多的管弦乐，再把音乐融合在一起，所有事情都在两周之内完成了。后来，导演贝托鲁奇只用了我一半的音乐，所以你知道的……

许：你当时生气了？

坂：我很伤心，很受挫。因为当时时间太紧，已经没有空余从我的

记忆、气味或书籍里去寻找灵感。为了作曲和录音，我一个礼拜都没怎么睡觉。

我的创作是以中国传统音乐为基础的，中国末代皇帝的故事也给了我很大启发，他从出生就是个皇帝，到最后变成一个普通人，这感觉就像一种逆向进化，从蝴蝶变回了毛毛虫。但他是被强迫变成了普通人，而且是一个贫困潦倒的人。所以这个故事带来的不只是伤感。这是一个有着历史背景的故事，这很重要。

当时日本和西方国家都在压制中国，清朝没落是必然的，也是沉重的，这个背景非常重要。贝托鲁奇也给了我明确的音乐创作方向。虽然讲述的是中国的历史，但它被认为是一部西方电影，同时也是一部现代电影，很多不同的因素结合在一起，演员甚至在电影中用英语交谈。所以导演说音乐也应该结合电影里面的不同层面。这是一个非常抽象的指令，但我从中得到了灵感。

许：陈冲告诉我贝托鲁奇给她最大的感受是诗意，他看所有事情都是带着诗意的。对你来说，他的个性或性格是什么样的？

哪些事情影响了你？

坂：非常多。他是一个很难理解的人，有着很多不同的面貌和个性。有时候他就像个孩子，一个小男孩；有时他表现得像个独裁者；有时像一个非常生气的父亲；有时他就像我的哥哥，让人感觉非常熟悉。总之他很有魅力。

他总爱开玩笑。他是个诗人，十九岁就开始了他的诗人生涯。他的父亲也是一位诗人，一位和帕索里尼走得很近的意大利诗人。所以贝托鲁奇的青春期是和帕索里尼在一起度过的，他几乎每个周末都带贝托鲁奇去电影院看沟口健二或者罗西里尼[19]的老电影。

因此，贝托鲁奇十六岁时就当上了罗西里尼的助理导演，很早就进入了这个行业。十九岁时，他作为诗人获得了很重要的奖项，所以就像陈冲告诉你的那样，他的观点的确总是带着诗意。

我们需要给自己画一条线，画出该做还是不该做

许：现在你对旋律不再有太大的兴趣了吗？比起旋律更喜欢声音？

坂：处于中间。



许：现在对你来说声音意味着什么？

坂：没有，没有什么意义，声音就是声音。

许：那会有什么感受或者心情吗？

坂：我不知道，心情是你们的，我只是在发出声音。我想要听到永恒。

许：永恒对你来说很重要？

坂：我们会腐烂，会死亡。

许：所以永恒就是违背死亡？

坂：是违背生命。生命总是有期限的。它会变。我们出生、死亡，

一直都在变。

许：所以你是两者的结合。虽然经常在变，但却想要永恒。坂：对，两种不同的姿态。

许：这一次到北京，北京的声音跟你印象中有什么变化？

坂：是完全不同的声音。有汽车的声音，施工的声音，城市的声音。这一次最令我印象深刻的声音可能是最后一个晚上在一个酒吧里，中国音乐家们为我演奏的音乐，它是现代音乐和传统音乐的结合。

我很喜欢懂一点儿传统音乐的音乐家，很喜欢中国的传统音乐家以不同的方式和现代音乐家一起演奏，这跟纯粹的传统音乐又不太一样。在日本也有很多这样的音乐家。但我有点担心那些日本音乐家所做的事情有点过于西方化了。他们演奏的音阶过于西方化，不是日本传统的风格，我认为这样不好。

许：你会认为自己也过于西方化吗？

坂：我不担心，尽管在西方人眼里我是一个亚洲人，因为我的皮肤和容貌都是亚洲人。虽然我的国籍是日本，但我的音乐并不那么日本。

我总是举一个例子，与布莱恩·伊诺[20]的音乐相比，我的音乐更西方化，有一个类似旋律以及和声这样的西方声乐基础在里头。反之布莱恩·伊诺的音乐通常没有旋律，没有特定的和声结构和元素。但这并不意味着他的音乐就是亚洲的或者是其他什么。他的音乐就是属于他自己的。

所以，我的音乐也不是日本音乐，而是我自己的音乐。当然作为一个日本人，我既受到西方文化的影响，也受到亚洲文化的影响，但我基本上是在西方音乐的影响中长大的。后来我也开始学习其他类型的音乐，非洲、亚洲，包括印度音乐，等等。所以把某些人或某些音乐定义为一个类型并不是那么简单，日本人、亚洲人，或西方人其实都没那么容易定义。

许：从日本明治时代开始，人们就讨论很多东西方之间的矛盾，这种现象现在好像还存在着。

坂：对，明治时代是很强烈的。

许：在1990年搬到纽约的时候，你有想过要逃避这种日本的传统或者逃离日本社会吗？

坂：没有，那些对我并不是什么问题。对于很多普通人来说，搬到纽约感觉是很浪漫的，也许很多人会想象我来到纽约以后，会为了爵士乐、音乐剧、地下音乐、嘻哈之类的音乐场景兴奋不已，但其实我完全没有感觉到那种兴奋。搬到这里只是为了一个很务实的理由，因为在八

十年代之后，我在国外的工作越来越多，经常需要去纽约、伦敦或巴黎等各地工作。每次回日本都要花很长时间，身体很疲倦。所以我决定必须生活在世界的中心，住在纽约，可以轻松地去往洛杉矶、伦敦，或者巴黎，路上只需要六个小时。所以这是我搬来的理由，并不浪漫，而是为了实际需求。

许：当时离开日本去往世界各地的时候，你有没有重新发现你的国家或者文化根源？

坂：会的，这会发生在很多人身上。我更加清楚地看到日本好的一面和坏的一面，我比从前更加尊重日本的传统文化，因为它真的很独特。

我喜欢能乐堂，能乐是六百年前发展过来的，它很难理解，即使对我来说也很难理解。对我来说，其中的音乐和戏剧的东西很神秘，但又令我特别感兴趣，因为和其他音乐相比，它既奇妙又独特。

许：你感受到社会风气的巨大变化了吗？在1980年，昭和时代显得富裕和繁荣，但当泡沫破灭，平成时代变得非常黯淡。如何从旁观者的角度看待这个变化？

坂：我肯定是一个昭和时代的男孩。现在平成时代也快要结束了，新的年号马上要开始。有时候我会有疑问，平成时代意味着什么，但是我也想不到。平成时代的我基本上都住在纽约，并不在日本。我跟它没有交集，而总感觉我还是活在昭和时代。

对我影响最大的是六十年代，我的日本背景应该是停留在六十年代了。在那个时候，戏剧、电影、音乐，还有文学都产生了戏剧性和改革性的变化。1960年我大概是八岁，1970年我已经十八岁，活跃在政治和文化活动中。高中的时候，我看了这辈子最多的电影，好像一周能看五部或更多，有时候一天就要看两三部电影。也是高中时代，我开始听爵士乐，去爵士乐俱乐部，渴望听到所有最新的现代音乐。我觉得自己在那个年代很幸运，所以平成时代对我来说不重要。

许知远:在你三四十岁左右的时候，已经是一位很成功的年轻作曲家，而且非常英俊。那个时候的坂本龙一是个什么样的人？如果你在1990年遇见坂本龙一，可以和他成为朋友吗？

坂：他当时非常自私，认为自己可以做任何他想做的事情。他当时只在意自己，我们不可能做朋友，我不喜欢那时候的他。

许：你认为他是一个天才吗？

坂：十几岁那个时候比较好。但当他获得一点点成功后，他变得非常傲慢。

许：你什么时候第一次尝到成功的滋味，二十多岁？或者第一次感觉自己有了点名气，会被人认出来了，是在什么时候？

坂：在YMO发行第二张专辑的时候，事情突然有了非常大的变化。第一张专辑销量并不大，只卖了两千张，非常少，第二张专辑突然就卖到了一百万张，导致我那天晚上不能走在街上，因为每个人都在叫"坂本龙一！坂本龙一！"我不喜欢在街头上被叫名字。

我希望自己是匿名的，我从十几岁开始就喜欢成为匿名者。当有一天几乎每个人都在街上认出我的时候，我有十个月的时间都没办法接受这个事实。我基本上就让自己宅在家里，不出门了，并且觉得糟糕。

许：但是这很奇怪，很多年轻的艺术家都想成名，想要被关注。为什么你不想呢？和你的家庭背景有关系吗？

坂：是我的本性，也许受我父亲的影响。他就像个文化人，因为他是个很认真的图书编辑。也因为他来自九州，一个南方的岛屿，非常保守，像是一个古老的、旧风格的日本。他就像一个旧风格的日本男人，非常……怎么说呢，坚定的一个人。

许：非常坚定的，有点像武士。

坂：有点武士的精神，追求名望是反武士的，武士是匿名的，在某种程度上武士受到禅道的影响。当然，在日本我们依然可以看到很多禅道精神，例如茶道，到处可见，至今也是。我父亲就是这样的一个人，他对我影响很大。

许：当名誉成为你生活的一部分的时候，你仍然不喜欢它，怎么处理这个矛盾呢？

坂：我花了十个月的时间去接受，之后就慢慢习惯了。

许：在国际的名声会给你带来很多的优势，可以和很多艺术家合作。

坂：的确是。最开始的一步是感受到了YMO乐队的成功，第二步是《圣诞快乐，劳伦斯先生》。真的很感激大岛先生，我在十几岁的时候就是大岛渚的粉丝。再下一步是贝托鲁奇的《末代皇帝》，当时我在日本以外的地方开始有了名气，因此获得了很多的可能性。

许：你印象中大岛渚的特点是什么？

坂：他像是一个父亲，一个日本传统风格的、有点老派的父亲。他很坚定、很固执，坚信自己的想法，有自己的一套哲学。与其说是一个电影导演，他更像一个哲学家或者思想家。

在某种程度上，电影导演是艺术家的一种，有点接近于画家，但大岛先生是非常独特的一位导演，他知道自己的强项不在视觉艺术和音乐感上面，他是一个思想家，但他不是用书写的方式，而是想通过电影来传达他的思想和哲学。

许：你是一个什么样的人？你有自己的信念吗？

坂：我很复杂，我没办法定义自己，一个人应该由其他人来定义，也许你可以。

许：虽然表面上比较复杂，但你内心应该是个很坚定的人，不是吗？

坂：嗯，其实我也是个很柔弱的人。但有时候我们需要给自己画一条线，画出该做还是不该做的，对不对？

许：你是什么时候发现这条线很重要？毕竟年轻的时候总有很多诱惑，可能还想不到需要一条线。

坂：例如，我们在冲绳和福岛还存在着很多的问题，但政府已经在计划着2020年的奥运会，我认为这是错误的。所以即使我被要求为奥运会做些什么，我是拒绝的。这是我的底线。对这样的事情，我必须有一定的判断力，但在其他的事情上我还是柔弱的。

艺术家的最终目标，是寻找人类最深层的意义

许：可以给我们看一些你的书吗？书和音乐，是你的内心地图吗？

坂：都是跟音乐相关的书。全是乐谱，这个是德彪西的。

许：这是你十四岁时候的乐谱？

坂：是啊，因为我对德彪西特别感兴趣，我想知道德彪西的一切。但当时在日本没有那么多关于他的书。

许：当你看到这个的时候，你会回忆起十四岁的坂本吗？他那时是什么样子的？

坂：我当时很害羞，很黯淡。

许：不开心吗？

坂：不不，我很开心，但我当时不太想和朋友说话。放学后我回到家，就一直开着电视，然后可能碰几下钢琴，用类似这样的唱盘播放唱片。当我听德彪西的作品时，我总会盯着乐谱看，试图找出音乐背后隐藏着的秘密。

许：你当时的梦想是什么？

坂：我梦想着在巴黎的林中漫步，就像一百年前德彪西在漫步，然后看着灰蒙蒙的天空。

许：你现在还尝试写有关音乐历史的书，为什么这么做？

坂：我开始出版"Schola"系列音乐集[21]，主要面向初中生。因为现在的孩子只在Youtube或者手机这样的小型设备上听音乐。这样也很好，但是他们会错过些什么。所以我想介绍一些其他类型的音乐，也许是那些孩子平时不会去听的。我想展示音乐的世界是如此广阔，里面有如此之多的不同之处，世界上许许多多的不同角落，都会有音乐。就像语言，在山的另一边，人们说话的方式就会不同，音乐也会不同。即使在日本这样的小国，每个角落都有不同的音乐，食物也是如此。

许：一个男孩或一个女孩听不同时期的音乐，为什么这对他或她如此重要？

坂：对我来说，了解世间存在着诸多差异是非常重要的。我们必须享受这些差异。就像我们昨天吃了一顿很好的晚餐，但我今晚不能再去一次，我要去不同的地方。音乐也是同样的道理，我不能只听一种类型的音乐，因为在世界上有着很多不同类型的音乐，不单单有来自不同国家的，还有来自不同历史时期的。幸运的是，我们还能听到许多文艺复兴时期或中世纪时候的音乐。

许：在悠久的历史中，哪个阶段对音乐家来说算是最好的时代？

坂：很难说。也许是现在？我不知道。但现在一定是人类历史上最民主的时期，因为任何人都可以在自己的智能手机或笔记本电脑上制作音乐。这是人类历史上第一次发生的事情。

许：但有时民主也意味着庸俗化。

坂：你知道的，是会有不好的结果。

许：你十几岁的时候就在街上抗议过。当时就已经有了社会参与和政治意识了？

坂：六十年代就有了。我在六十年代的时候是非常叛逆的。六十年代日本的学生运动和法国、美国的比较相似，基本上都有反越南战争、反美国的情绪在里面。

许：听说在高中参与学生抗议的那个时候，其他学生在示威游行，你在弹钢琴，弹德彪西的曲子？

坂：是吗？我不记得了。很可能我当时做过类似于这样的事情。大家示威的时候我也在，我有参与。可能在我们休息的间隙里，如果有一架钢琴正好在那里的话，也许我弹过。

许：所以反抗精神是你DNA的一部分吗？

坂：是的，但是我也认为只是保持反抗有时是过于简单的，不够有深度。在“9・11”事件之后，我和我的朋友们出版了一本很厚的书一《非战》。我取的书名为“非战”而不是“反战”，因为“反战”是一场抗议，有明确的反抗主题和对象，而非战意味着远离矛盾，是关于和平、友谊，等等。因此我们想以“非战”而不是“反战”为标题来表明我们的态度。反派有时很容易变成正派，正派也很容易变成反派，正与反是紧紧联系在一起的，有时候会混为一谈，陷入二元对立并不好，我们要跳出框架去思考。

许：你是什么时候开始意识到反抗的问题的？

坂：“9・11”之后。那大概是我第一次意识到反抗是过于简单的方

式，我们需要探寻另外一种态度。

许：离已经过去十八年了[22]，从你的角度看，它给纽约精神带来了什么样的变化？这种变化大不大？

坂："9·11"发生的那天晚上，绝大多数的纽约人都变得爱国了，这让我感到恐惧。几乎所有我在纽约认识的原本属于自由派的人都发生了思想转变，变得爱国且气势汹汹。某种意义上我能理解他们，纽约被恐怖袭击了，但是在"9·11"之后大家的情绪确实过激了，当地的报纸上甚至都写着类似"让冰河期降临阿富汗"这样的标题。我觉得很暴力，并不喜欢那样。好在四年之间美国又变回民主自由了。不幸的是，小布什被选为连任总统，但几乎一半的美国人是反对小布什的，我松了口气。我有点佩服美国人，因为他们没有走远，而是回来了。

许：有时在人类社会中，邪恶是不可避免的，你一定会面对难事和恶事。你是如何对付复杂的状况的？

坂：我没有一个正确的答案。我不想与任何人斗争，因为我不想受伤害，不想被任何人杀害，也不希望我的家人被杀害。因此我不会想去杀害或者伤害任何人。同样的，如果我不想要，我也不该对其他人做同样的事情。这是我的基本哲学，很简单。

如果有任何事情能让我开心，我也会对其他人做同样的事情。但有时候，像是在古代故事里会出现的情节一样，突然有不明部落来袭击，掠夺你的村庄，杀害你的家人。这种故事在人类历史上发生过很多。那么你该如何保护自己、家人和你的村庄呢？我没有正确的答案，我只是站着，不使用任何暴力而等待着被杀害吗？我并不知道。

许：对你来说，艺术家应该如何回应社会的病态或政治上的罪行？艺术家和社会责任之间的关系是什么？

坂：像不明部落突袭我们村庄的这种情况，艺术家是很无力的，没办法做什么。也许农民比艺术家更强大，至少体力上肯定是。但是在今天，很难想象会有不明部落突袭你，因为整个世界都在经济、科技和文化上有着密切联系。在文化上我们应该加强沟通，增进彼此的了解，一起创造更多新的事物。将来有很多的可能性，艺术家可以探寻很多东西，也许最终目标是寻找人类最深层的意义。

许：对你而言，现在人类最深层的意义是什么？

坂：我对人类很悲观。人类的存在对于大自然来说就像是患了癌症，我们正在摧毁许多其他物种，每一天都在。人类可能是历史上唯一破坏自然环境和杀害其他物种且没有自我意识的。我们的做法是非常糟糕的。所以我开始读很多例如《老子》这样的书，老子是一位重视生态环境的哲学家。

许：他不喜欢人类的欲望。

坂：我希望人类在未来可以更加谦逊地意识到大自然里其他物种的存在。我希望下一代可以意识到他们有责任去修复这些问题。

许：你的悲观情绪是从什么时候开始的？

坂：很久以前，甚至在之前，大概九十年代的时候就感觉到了。

许：为什么呢？怎么发生的？

坂：因为我很关心环境问题，例如全球变暖。我们的环境问题是无限的，开始意识到这些问题以后我就变得悲观，不知道我们如何才能够在不久的将来修复这些问题。

许：思考未来让人感到很悲观，这会使你想立刻付诸行动，还是感到无力？

坂：如果我遵循中国哲学家老子的态度，那么无论发生什么，我也许都应该微笑接受。但我有家人，也有孩子。我爱大家，我爱我的朋友们。所以我强烈地感觉到我有重大的责任去减少这些问题，哪怕我能做的不多，也比不做要强。面临这些问题，我们每个人都应该做点什么，我真的很担心孩子们的未来。

许：这些迫在眉睫的问题和悲观的未来，会塑造你的音乐创造和对艺术的追求吗？

坂：我不认为我的音乐和面临的问题之间有很直接的关联。我的确是个做音乐且需要思考这些问题的人，这些问题和我内心有着强烈的联系。但在某种程度上，音乐是非常抽象的，有点像数学。在数学里，你看不出哪个部分是政治的或是经济的，这是一种非常抽象的体系。但是数学家肯定会受到其他一些问题的影响。情况跟这个有点相似。

许：艺术家会不会面临两者间的冲突？一面是像大岛渚这样以思想为主的，另外一面是以艺术为主的。这两者会产生冲突，还是可以合并？

坂：我不认为音乐是表达思想的工具，音乐就是音乐，有时会给我带来欢乐。有时我可以把它当成工具来表达一些政治上的东西，但我不经常这样做，我很少会把其他的信息、其他的表达放进我的音乐里。对我来说，音乐比作为传达我的声音的工具要广泛得多。音乐宽广得像海洋，而我的声音就像一个小岛，甚至还不如一个岛。音乐是一片海洋，就像巴赫。

许：如果巴赫至今还以音乐家的身份活着，他会做什么？

坂：他多半的音乐都是为信仰创作的，在他的音乐里有很多信仰的表达，有点帮当时的教会做宣传的用意。他也在其他场合为了欢乐而创作音乐。

他可能非常认真地想要传达他的声音，我想他那个时候应该为了当时人类的问题感到消沉。那时的人平均只能活三十年或四十年，有些人特别穷，也不识字。那个年代的患病率很高，也没有药物和医疗技术。我们几乎无法想象巴赫所处的社会，他对那些人的同情使他创作了有信仰的音乐。

许：你的音乐想传达什么呢？不单单只是为了欢乐吧。

坂：我并不是民谣歌手或流行歌手，我不写歌词，虽然也写过一点，但通常这不是我的主要表达方式。但正如我之前所说的，我希望人类能够意识到我们对大自然和其他物种所造成的危害，我希望我们的下一代可以修复这些问题。我们破坏了大自然，我们有责任去修复。虽然我还不知道该怎么做，但为音乐赋予这些复杂的信息并不好，音乐并不是这样写的。我音乐里面的信息更抽象，像祈祷或者安魂曲，至少是我为因我们而灭绝的物种写的“安魂曲”。

许：你提到过“9・11”之后你有一种强烈的恐惧。但是这种恐惧和现在的是不同的，你如何理解今天的恐惧感？

坂：在“9・11”之后，我感受到人类的极权主义倾向，我的意思是，人们在朝这个方向走，或者说他们被迫前往相同的方向。这也曾在战前的日本发生过，它和自由是反方向的，这让我感到非常害怕。我认为自由是非常重要的。

许：患病之后，如何应对癌症可能会复发的恐惧？

坂：我可以感受到很多种恐惧。我们是大自然的一部分，我们的身体也是，所以死亡是一个自然现象，即使我们有恐惧。它在任何时间都可能发生在任何人身上，我们必须像老子一样接受这个自然过程。这是很艰难的事情，也许我到生命最后一刻也还无法接受，但我希望我能做到。

Chapter 03 李安

我希望能搅动人心，
搅动后又希望能平复它

1954年出生于台湾屏东

1978年就读于伊利诺伊大学戏剧导演专业

1993年《喜宴》获柏林电影节金熊奖

1996年《理智与情感》获奥斯卡最佳改编剧本奖、柏林电影节金熊奖

2001年《卧虎藏龙》获奥斯卡最佳外语片奖

2005年《断背山》获威尼斯电影节金狮奖

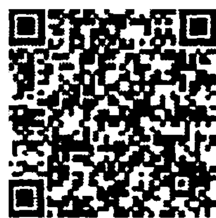
2007年《色，戒》上映

2013年《少年派的奇幻漂流》获奥斯卡最佳导演奖

2016年《比利・林恩的中场战事》上映

2017年接任金马奖执委会主席

2019年执导的科幻动作片《双子杀手》上映



扫码观看视频

“如果特朗普当选，你会作何感？”[23]我问李安。

下午三点，北京难得的晴朗，阳光猛烈射进房间，却也未将李安从一种显著的疲倦中唤醒。长途飞行、一个接一个的采访，不断重复对战争、对120帧、对创造力、对儿子，还有对人生的看法，这是一个导演漫长的中场休息，或许他也会感到与比利·林恩相似的荒诞。他仍保持着一贯的温文尔雅，礼貌地略过我的问题——自己不是美国公民，不能投票。

或许是害怕掉入窠臼，我没有询问他的电影理念与人生感悟。从《推手》开始的漫长拍摄历程，塑造了一个几乎大获全胜的导演。他能呈现东方之细腻，也对西方文化高度敏感，他让周润发、章子怡在竹林上飞翔，也能带领艾玛·汤普森和休·格兰特理解简·奥斯汀的世界。而且，不管获得多少认可，他始终保持着一贯的谦逊。他完美得不真实。但或许也是这种过分的完美，让他的作品产生了一种缺陷——它们都表现稳定，却没有一部令人惊呼。

我没有追问下去，自知这个问题是一个噱头，一方面觉得特朗普不会在两天后当选，这不过是美国人一次不满的释放，他们会在最后一刻恢复理智的；另一方面，一个艺术家应该对时代做出更缓慢与耐心的回应，他更不是政治立场清晰的导演。《比利·林恩的中场战事》算是他对历史最迅速的一次回应了拉克战争爆发于十三年前。

荒诞感始终伴随着这群年轻的士兵。这部电影让我想起的不是他的另一部战争片《与魔鬼共骑》，而是二十年前拍摄的《冰风暴》[24]。那个故事发生在1973年的康涅狄格州，一个中产阶级家庭被无聊、压抑、无助、私通所支配。在这个家庭背后是一个被越战、水门事件、石油危机弄得焦头烂额、涣散不堪的美国。六十年代的激昂、奋进、试图改变的热忱都消失了，人们转而躲入个人生活，但这个人生活充斥着厌倦、不安、乏味的刺激。

此刻的美国处在一个相似的时刻吗？它陷入了一场漫长、毫无胜利可言的中东战争，它面临了一场1929年以来最严重的金融危机，更重要的是，它与欧洲盟友代表的那股自由民主政体与政治理念遇到了挑战。它似乎不再是人人向往的历史方向。美国不仅正失去自信，更有一种自我怀疑、自我否定，甚至因恐慌生出了新的偏狭与孤立。特朗普正是这种新情绪的象征，他大声疾呼出所有的恐惧与困境，然后提供了一套粗暴、偏狭的解决方案。他似乎征服了很多人的心。见到李安时，特朗普与希拉里在民调中的支持率再度接近，尽管我仍不相信他会当选，却震惊于他能走得这样远。

李安似乎不太同意对这两个时代的类比。他相信美国在二十世纪七十年代的困惑是一个少年式的“成长的烦恼”，如今则是一场真正的“中年危机”。我对他的判断不置可否。这或许也与他的个人视角有关。当他在七十年代末到达美国时，美国已度过了它最焦虑、混乱的时刻，他自己更是一个逃离禁锢、拥抱自由、对未来充满各种憧憬的青年。而此刻，他已在美国生活了将近四十年，他获得了超出意料的成就与荣耀，却也度过了生命力最旺盛的时刻，况且，对一个社会愈是了解，愈可能带有嘲讽与悲观。美国曾代表一个让人遐想的理念，如今更是一个强盛的国家。然而，借由比利·林之眼，你会觉得这硕大球场、万人狂欢中的美国精神、美国梦，是多么荒唐。

在见到李安两天后，特朗普当选了。或许当特朗普时代结束后，我们才能更准确地理解这个时刻。多年之后，李安会怎样用镜头来回应它？

现在是一个迷惑的年代，

我对美国的梦想有一种破灭感

许：你拍过关于伊拉克战争和南北战争的片子，这两次“战争经验”有什么区别？

李：每一场战争都很不一样。我因为做电影，所以稍微研究了一下。大家以为军人去打仗是同一回事，其实每一场战争，军人经历的心理感觉、战争的性质、使用的武器、作战的环境，都是很有个别性的，所以我想这两场战争差得很多。包括越战的经验，你都不能放在伊拉克战争里面，心理因素差很多的。

许：你以前说你拍南北战争，是想探寻美国的动力。

李：对，因为美国的动力其实在影响全世界。

许：你找到这个时代美国的动力了吗？

李：更像是解构力吧，不是动力了。我在拍南北战争的时候，对美国还是有憧憬的。那些年轻人，包括托比·马奎尔演的角色，对所谓“解放”“自由”有一种向往。现在就是一团糟吧。这两场战争体现不出来美国的动力、美国的理想是什么。我真的觉得对美国的梦想有一种破灭的感觉。老实讲，我觉得很荒谬，所以选了这么一本书。书都是别人写的，我只不过借了这个材料，这跟我关心的东西，跟我对美国的观察、对世界的观察，跟我自己的年纪有一些关系。是我年纪到了，这个世界永远是那个样子，只不过我以前没见到，还是说这个世界真的变了？这很难讲。我想那个片子你也看了。

许：看了。特朗普的出现，是对你理解的美国一个很大的嘲讽吗？

李：我在冷战时期的台湾长大，对美国的印象是理想化的。精神上面，我对美国人的了解是通过电影电视，都是经过美化的。美国人的形象就是比较漂亮、高大、有理想、比较开放，对什么东西很坚持，这是自我理想化嘛。就像我们自己拍电影，也有这个倾向。所以真实的美国——当然也不都是假的——是一个虚的东西，是值得追求的感觉，是一个理想国的感觉。我觉得很多国家的形成来自血缘、历史、地缘，可是美国是一个理想，它是由一个个理念组成起来的，这个在历史上很少见，后来又变成历史上最强大的一个实体。我觉得对美国的了解应该是人人有责吧。这不光是美国的事情，因为它会影响到全球的心态。所以我在拍美国片时很难免会加一点我自己的观察在里面。我觉得现在是非常迷惑的一个年代，可能是我的认识开始比较缺失一点，也可能是美国人在变。

许：这种迷惑，包括这种荒谬感，跟你处理《冰风暴》的时候有相似的地方吗？七十年代初的美国也是有点失败主义。

李：不太一样。那是美国的第一次成长经验，是比较类似于越战的经验。我觉得越战经验和伊拉克战争经验是差很多的。前一个像青少年期的危机，后一个有点中年危机的感觉——虽然《冰风暴》也是一个中年危机的故事，但它大概发生在三十七八岁，是一个理想刚刚崩坏的阶段，从热情的革命、改革变成嬉皮、颓废。所以七十年代可怕的地方在于它的影响进入了家庭，进入郊区了，它影响到了成人的生活，影响到了家庭生活和基本的价值观念。所以《冰风暴》的不一样在于，它发生在越战后期，那是美国第一次打败仗，而伊拉克战争时候的美国已经臭很久了。所以这两个阶段的国力啊，民族自信啊，成员的组合啊，社会的多元性啊，都很不一样。第二次世界大战后的美国是世界警察，到它幻灭，再到越战受到挫折，整个社会价值都在变动。六十年代的艺术那么迷人，而到了七十年代就已经开始比较自私、比较讲消费文化了，美国变得不是那么理想了。再到八十年代里根执政的时候，一直到打伊拉克战争，美国的变化其实很多，很难一言蔽之，我的功力还不够。

许：我印象很深，你在自传[25]里谈到第一次看《毕业生》，有一种巨大的冲击。现在差不多是它上映五十周年了，最近还看这个片子吗？

李：最近没看。不过如果在电视上看到，我会把它看完。我觉得这个片子在我到美国以后看和以前年轻的时候看，不太一样的。

许：区别在哪里？

李：年轻时候很单纯嘛，只看一个大意，可是对它的品质、细节没有那么了解。到美国生活以后，英文就比较好一点了，所以有一些结构、语言上的喜感，跟人的行为上的那些讽刺感，就更理解一些，后来当然是更喜欢，觉得它的喜剧讽刺做得非常有意思。不管是演的还是导的，那个时候电影拍得很有活力。在那个时代，那样的拍法，打破了过去很多片场的习性和惯用手法，感觉很自由。那种纯电影的感觉，在那个时候看着非常过瘾。

许：那部电影对一代人的思维方式有特别大影响。你有哪一部电影是受到时代的思维方式、情感方式特别大的影响？

李：《冰风暴》有，其实我做美国电影时常常会有。《冰风暴》是我第一次拍美国片，去回应那个时代的情绪——我对那个时代特别有兴趣，可能是我那个时候刚刚离开台南的家到台北去生活，第一次离家有一种解放的感觉，开始离开学校书本上的东西，我想那个是我成长的一个阶段。所以我特别喜欢六十年代末、七十年代初。在美国那也是一个青黄不接、很尴尬的年代。六十年代末的时候，有政治活动、热情，到后来变得比较物质了，所以就是1970年到1975年中间，我特别有感觉，

很尴尬。

许：尴尬的感觉是不是特迷人？

李：对，我这个人到哪里都有一种尴尬感。各地为家，适应性也不错，可是总有一种外来人的尴尬感，这种尴尬感，不上不下的。我在做《冰风暴》的时候，第一个感觉是挺害怕的，这东西不能做，可是也得硬着头皮做。我去故事发生的小镇上做研究、访问。第一个人说他不记得1973年，1972年的很多事情记得，1974年也记得，就1973年不记得。我就想，完了，这个怎么做。反映1973年的电影，我大概就找到一两部。我觉得它是美国人不愿意记住的一个年份，很不愉快，恨不得把它整个忘掉。但是我又觉得有意思，好像找到了美国的七寸，打蛇打七寸，找到了节骨眼上的一个年份，你哪壶不开提哪壶。而这次回应伊拉克战争的电影《比利·林恩》，时间过去很短，只有十年时间来看这场战争，它甚至还没有结束，还在继续呢。

许：困难主要在什么地方？

李：它还在进行当中，后果还在持续发酵。不像我1996年粦《冰风暴》，那时1973年已经过去了二十几年，它的一切都定格了，演员已经可以做sense memory（感知记忆）[26]，可以在记忆库里完整清晰地看到它。而现在的观众没有办法把握这场战争。它有可能是对的，也可能是错的，还很难讲。我只有在人情方面尽量专注，而很难谈政治议题，我也不太去碰它，书里已经有很多内容了。书里的火气很大的，我没那么大火气，我只是在人情上写实。我也尽量做一些研究，我跟那时服过役的人去谈，就是从难民营那边出来的人。我自己也收集一些材料，也察言观色，这点勤快的事情我还是要做，我觉得就大致不差啦。《冰风暴》出来，你喜不喜欢，结果反映后果。我后来还拍了一部片子叫《制造伍德斯托克》[27]。

许：看过，我特别喜欢那个年代。

李：那个电影也是对时代的回应。我觉得我对那个年代，要做全的话，应该有一个五年的时差。就是说我做1973年，要从它的前五年看起。现在我还差一部片子，可能要做1975、1976年，这样这个观察过程才比较完整。

许：承载1975、1976年的会是一个什么故事？

李：现在不能讲。据我对美国的观察，那段时间是很特别的。当然南北战争我觉得也很特别，1860年也是美国转折的一年。我不晓得为什么选的故事总是正好在美国转折的时期，可能我这个人对转折比较有兴趣，因为生活本身总是要不断面临转折。

许：《色，戒》的年份是不是也很尴尬，在中国的现代历史上？

李：我想是有的，但我觉得最大的尴尬，是那个时代的年轻人从爱国主义到幻想的破灭，角色认同上面有尴尬，这要比年份因素重一些。再有就是它有一个比较暴烈的结尾。

许：《比利·林恩》里面，有没有你特别想达到却没有实现的？

李：我觉得有一个东西可能是我没有办法做到的，就是那本书其实是一个很明显的讽刺剧，但作者自己不觉得，大家甚至拿它跟《第二十二条军规》相比，很多书评这么写，但我觉得其实不像。我问那个作者，作者也说岂有此理，他们为什么这么讲。

所谓讽刺剧，其实是把人物卡通化，通过很夸张的方法来进行讽刺。在夸张的中间，有很多很犀利的描述，可思想中的描述不是能够电影化的。作者用一个年轻的形象，十九岁的比利・林恩来叙述一个中年知识分子的想法，这是很敏锐的观察，但本身就是不太合理的。可是在书里，你可以让它这么发生，这也是书好看的地方，电影上我没办法做到。加上我的本性比较温厚，所以要我做那么辛辣的东西，或是那么夸张地表现，我是没有办法的。比如说斯坦利・库布里克的《奇爱博士》，这个我没有办法做。当然，我换取的是一些眼泪、一些同情心，因为我的个性比较温和一点。

许：温和的个性会妨碍你做更深的探索吗？

李：我想深浅跟个性没有关系吧，怎么样都有法门的。只是说这个书我拿到的时候，读者的期待是比较辛辣，比较讽刺，要超过幽默，甚至是很尖刻的。可是我要很写实地、很用心地表达的话，很多很好笑的东西其实是笑不出来的，这是我的表达方式。我觉得在深度上跟他的书是没有太大差别的，只是在形式上面，我没有办法做他那样的一个类型——虽然我用到了一些书里的形式，可是我很难上手。

做电影不能太自以为是，还是要谦虚一点

许：刚才你说你总是一个旁观者，旁观者可以进入不同的领域研究、理解事物，但它的劣势是什么？

李：就事论事地讲，劣势就是说我不够地道嘛，我只能用将心比心和勤快去弥补。弥补就是说，电影不是我一个人拍的，这么多人参与，我总是可以跟他们商量，看看对不对，试试风向。电影总是让别人来看的嘛，只要你够勤快，天分到，你合作的伙伴愿意投入，入木三分是做得到的。

外人的好处是他看得比较准，而且一看就能看到；局内人的话，你的成长经验、成见都会对你的看法产生影响。我觉得让外人去评价一个东西比较简单，但你要把自己的肉拿出来拧的话，其实有更大的难度。事不关己，关己则乱。像《色，戒》这样的片子，对我来说有很根深蒂固扎进来的东西，包括我的不安感啊、恐惧感啊、信赖感啊，很多东西，你真的要从自己肉里面拔，心里面拔的时候，难度可能比做美国片要高。

许：1991年的《推手》到现在已经快三十年了，你的哪些片子你认为最“地道”，除了《色，戒》？

李：地不地道跟成不成功好像不能划等号，跟我下的工夫也不成比例，跟我们从小受的教育——只要努力，结果就会——是不成正比的。《断背山》我觉得是非常地道的，但我其实没花那么大工夫。而且《断背山》是同性、是西部文化，好像是跟我不搭界的东西。他们有人说我是在怀俄明州长大的，看那个影像，可以闻到牛粪的味道。可是那个事跟我没什么关系，只是镜头一摆，它就到位了。所以我是跟自己下了工夫，我在台湾长大，跟西部牛仔有什么关系？我想那部片子挺地道。还有《冰风暴》也非常地道，这个我自己不晓得，可是在那个地点长大的那一代美国人看的时候，感觉会发抖。所以我们通常说地道，说内行，总会说是因为有经验，其实好像也不全是这个样子。

许：这种地道有什么非常感官式的反应吗？

李：这个要看当地人的反应，我自己不见得有。我自己有反应的时候，跟他们的反应又不太一样，因为我是戏剧性的，跟他们生命里所谓地道的反应，又不太一样。我觉得电影、戏剧必须尊重这一点。我们地道的生活感是会改变的，有主观的因素，有错误的想象力在里面，常常是小时候你以为怎么样，长大后回去看，“唉，好像不是那么回事”，会有错位的感觉。可是你用艺术的形式定影以后，对人心的影响就成了一个永恒的东西。所以做电影我觉得也不能太自以为是，还是要谦虚一

点，因为它本身有一个不朽的价值在那边，所以你不能太随便。

当然，对于当地人来说，我是外人嘛，所以不由自主地会这么想。如果是艺术的话，我个人觉得做别人的东西比较容易，自己的东西如果没什么艺术感，对这个事情没什么贡献，做起来也不见得有滋味。可是你的成长过程，对你人格、眼光的培育，肯定是有影响的，从这个角度出发可以看这个世界，地不地道我觉得可以由做工来弥补。

许：尽管你在书里说每部电影拍完都会精疲力竭，但实际上过去的几十年里，你保持了非常稳定的产出，而且基本每部都好。这种控制力是怎么来的？

李：这我也没答案，唯一可以讲的是谢谢你的肯定。

许：或者说基本上没有失手的时候。

李：不过我自己倒不是这样想的，我觉得我尽量去做。当我需要做一个片子的时候，我常常觉得它会上身，像一个魂，我只是把它从我这个系统里排出去。拍完以后我跟你们看电影也是不一样的，它好像被清除出去了，有一种净化的作用，然后新的东西又上身了。所以我看电影没有办法当一个故事看，这是很奇怪的感觉，我也不是很想去看它。我觉得它好像是我需要挣脱的东西，把它处理掉了而已。有时候那些东西你其实没有处理干净，它又回来，用别的方式，掺杂了别的因素，又这么过一下，我总是有这个感觉。

还有一个就是说，我看电影还不到发烧友级别，或者说年轻时候很“发烧”，现在不看也无所谓，可是我真的很喜欢拍电影。每个环节、手感，只要碰到它，我就很喜欢。我没有所谓失不失手，好不好，评论在人家嘛。当然讲我好，我很高兴；讲我不好，我就觉得不能苟同，生一肚子气，其实也没有什么大不了。我很珍惜拍片的那段时间，真正在做的时候，虽然很苦，也有很多不安，可是总是有一种充实感。我想我会一直做到做不动为止。而现在我还是能够摸到，我就觉得很好，只能这么讲吧。

许：“上身”的感觉是什么呢？比如说这部电影，描绘一下它对你“上身”的过程。

李：讲“上身”有点可怕，不过也确实有点可怕。我记得我好像是在拍《卧虎藏龙》时开始有了一点感觉，就是我会变成那部电影。《色，戒》里我觉得张爱玲好像一直阴魂不散，一直缠着我，确实有那种感觉。我也不是迷信，不是见神见鬼，我讲的是一种感受。

我想到有一次我开车，发生了车祸，太太在旁边，小孩在后边，那一两秒钟我下的决定可以花十分钟来叙述。而《比利·林恩》里这个战士大概也是这个样子，他所有的感官是开通的，肾上腺素会让他看上去是很容易受伤害的，所以他从战场回来以后有适应的问题，反而是正常的

生活让他觉得很荒谬。我觉得把这两个东西，一个半场秀和一个真实的战争，放在一起很有意思——当然小说还有其他的议题——所以我决定拍这部电影。那时我正好在追寻新的电影感受，一般的电影比较迷糊、平面，而这个战士好像更清晰。

在拍摄过程中，我的经历、不安全感跟比利·林恩似乎很像，我就觉得我变成了比利·林恩，发生在他旁边的事情就发生在我身上。最后我还是要“回去”。有些我现在在讲的主题，不是我当初所想的，是拍片的时候慢慢发生的。我觉得自己无形中进入那个世界，对伊拉克还有美国人都产生了感觉，而且人生中很多别的事情好像都会进来，跟那些人和事呼应。我不是刻意去追求那种东西，可能会有一些感应。

许：被“上”了这么多次不同的身，面对不安全感、恐惧、挣扎，然后走出来，你觉得人变得更安全了吗？

李：我想我们的成长不必靠电影去修炼，你可以用别的方式。我觉得我可能很像演员吧，年轻的时候我想过做演员，做不成，英文不会讲，就做了导演，所以我跟演员扮演角色的感觉很像。我记得梁朝伟跟我讲了一句话，他说“我们做演员很痛苦”，当然，好的演员才会这样讲。因为我每天都在说服他相信一些东西，他自己也相信了，然后就变成了那个人。拍完以后，又要说服自己不要去相信，要走出来，好累。而我可能就是用电影来扮演不同的角色吧。

就像《色，戒》里的主题一样，通过假装一件事情，你才会有胆量去触摸真实。我想人生倒是不可能没有一些好奇心，我们有自己的课业要学，这一辈子有很多东西要学，而这是一个很好的学习方式——装是谁。

许：所以我现在碰到的李安实际上不是真实的李安，更真实的李安是在片场？

李：也不能那么讲吧。人总有表里，翻来覆去，没有办法一言蔽之。人都有复杂性和自然性，老天爷设计的东西我们摸不透，我们只能虚心地去学啦。

我觉得我也需要去摸自己不同的面向。根据成长经验，你到了某一个面向，又到了某一个时间，你会对其他的主题产生兴趣，会遭遇一个困境，需要去触摸它，如果不去触摸的话，它会骚扰不休的。首先是要面对，然后去处理它。去处理它以后就可以把它理性化了，你就定型了。可是一个议题处理以后，又会有新的东西骚扰你，你又要去面对它、处理它，然后把它理性化，这就跟剥洋葱一样，我想人生是剥不尽的。

许：那你现在最想剥的是哪块“洋葱”？最想处理的是哪个主题？

李：我不晓得，看下部电影吧。我可能会处理不同的议题，也可能

是用不同的角度来看同样的事情，这都很难讲，我不是天天思索这种问题的人，我不是搞哲学的。对，哲学有这个需要，它一定要有道理，而我是拍出来再制作道理。我相信道家的玄之又玄，因为真的就是这样，摸不透，我只能在我可以触摸的地方去感受它。而且，在触动别人的心的时候，也是有感应的，毕竟我们不是单独的存在嘛。感应多了有时候也有烦的时候，也有想独自一人的时候，人生其实没有什么太大的需要解答的东西，摸摸石头过河。

艺术这件事没有那么暴烈，好的平衡感就是美感

许：你给我们大部分人的感觉是平衡感、分寸感非常好的一个创作者，你会有失衡的时候吗？

李：会有，身体会抗议。我们做这一行，年龄到了，你以前积的因一定会告诉你，你怎么对待你的身体，你的身体就会怎么对待你。我们的工作很忘情，跟一般规规矩矩的、刻板的生活不一样，所以它本身就是一种纵情。我们这么蹂躏自己的情感，肯定不是养生之道。养生之道是大事化小、小事化无，尽量不要太去玩弄那些情感的东西。可演员也好，做艺术的也好，都是拿自己的命在手上玩儿的，就像跳伞、滑翔翼、登山一样，有点玩命的个性在里面。对绝对值的追求有点杀手的个性在里面，坚持、执着。老天爷给人的东西是有限的嘛，不可能无限地给你，你过瘾了以后，它就会告诉你没了。

我觉得我宁愿自己这样活，也不要什么都不去触碰。每个人的个性不一样，做这行的，尤其是做表演事业的，喜欢触碰这些东西。有时候碰到也会警惕，因为超过了你神经可以承受的范围。所以你说我平衡，不平衡也不行，人天生不可能全是那么强烈的东西，如果我希望长久的话，我不能是那种爆发型的导演，我还是得有点分寸，也可能我的个性就比较温和，我也没有很好的答案。

许：会担心这种分寸感或者平衡感影响你的创造力吗？

李：会。但创造力本身又要有平衡感，我想艺术这件事情应该不是完全爆发的，应该没有那么暴烈，一个最好的平衡感就是美感，而不是一种绝对。尤其是中国人在做艺术的时候，他有留白、意境，这些东西都是要给你保留一个余地、一个回响空间的。力气不是光你出，观众也得分一半。全部力气都是你出，别人看把戏，这演得太笨了嘛。我希望观众也能一起来交流。我们的艺术形态不是一个人在穷过瘾，穷伤神。我常常讲我们不要忘记做这个事情的喜悦感、满足感，如果全是痛，那就没有人会一直往里面走，我们也不是被虐待狂。我们制作电影时最不会发生无聊的情况，都是比较有意思的。

许：你那么迷恋六十年代末、七十年代初，那段时间实际上是整个西方世界特别有创造力的时期，包括日本也是，你觉得那个创造力的源头是什么？

李：不晓得，真的没研究。我觉得好像是老天爷有意为之，跟那个时代比，现在有点无聊。那段时间这个世界好像正处在一个青少年时期，而且是一个早熟的青少年爆发的时代，真的很迷人，很可爱。当然，尤其是电影，真的有意思。

许：对八十年代的台湾是不是也有这种感觉？八十年代到九十年代转折中的台湾社会，是否也有小小的爆发的感觉？

李：有一些，不过那个时候我已经离开台湾了。时候也到了。过去都是军事戒严，后来压抑的东西突然爆发出来了，我这一代基本上也还是这样，跟后两代的导演有差别，我们都是深受压抑，在那个时代突然又解放出来。



许：如果当时没有去美国，留在台湾，会是什么样？

李：不晓得，我的命就是那个时候该离开。我说年纪到了，跟我的朋友冯光远一起去了，后来我们在纽约的人，大部分都回了台湾，也有不少人到了北京和上海，留在纽约的其实已经很少了。我那时候其实也想回来，可是刚好申请了绿卡，因为美国有一个经纪人签了我。学校刚毕业，太太还在读书，又生了小孩，于是就在那边耗着。申请绿卡又好几年不能离开，也不能回台湾找工作，就这么耗着。

说真的，我在念书的时候，从来没有想过可能在美国拍电影，这个事情在我脑子里还不构成一个想象，连“梦想”都还没有。后来我得了台湾的一个奖，非拍那个片子不可，故事写的是美国，我才开始。后来那个片子又得奖了，一得国际奖，我又进了美国的艺术院线，这也不是我设计出来的，好像是命运规定我这么走。现在好像东西两方我都沾到，有时候也会落到“缝隙”里面，这种经验也不少。

许：落到“缝隙”里是什么感觉？怎样描述这个“缝隙”？李：有一种黑暗无助的感觉。我不是每部电影都那么卖座、成功的，我也受过好多打击，刚开始的时候也吃过很多苦头。

许：印象最深的打击是什么？

李：不一而足啦，片子不卖座，没人看，都有。但我觉得那片子也挺好，跟我成功的片子一样，我一样的拍，觉得差不多，可为什么别人不看呢？电影真的不晓得，人算不如天算。还有就是说这边有市场，那边也有。比如《断背山》这样的，突然大家都喜欢上了，这是没有国界的，我也不晓得为什么。我让一个台湾入看，他为什么会感动，我真的是不晓得。其实我第一次受打击是拍完《冰风暴》，真没人看，《绿巨人》也是受打击的。其实我受到的打击，我自己也不太知道，即便大约知道是什么，我也不敢肯定，所以会有一种惶恐的感觉，我也不是习惯受打击的。

许：没人习惯的。

李：也不是，有的人属于烈士型吧，或者说是孤独的艺术家型。我不是那样的人，我这个人好像还蛮容易受大家喜欢的，所以受到打击的时候，会比较敏感，挺难受的。

许：比如有一天如果你不拍了，你觉得会给电影史留下的遗产是什么呢？

李：拍电影蛮努力的一个人吧，就是这样子。我真的不敢讲。我觉得我对世界的了解是有限的，我就是对世界有足够的好奇心。当然，电影是文化事业，跟人性也有关系，我希望在搅动人心上面有一些作用。搅动之后，我希望也有点平复的作用，按我的说法，其实我那个也不管，我就是一个蛮喜欢拍电影的人。

许：你刚才讲对美国的动力感兴趣，中国在过去十多年里其实也发生了很大的变化，你觉得中国动力是什么呢？

李：中国对我来讲有点像一场春秋大梦。我是在台湾长大的，我对中国根深蒂固的历史观念是父母灌输给我的，是理想化的一个中国。现在的中国当然和以前不太一样，可是跟历史又是有联系的。相较起来还是美国的东西比较简单，才两百年历史。中国真的是很复杂，你要从历史开始讲，为什么会成为现在这样子，真的不是我三言两语可以给你回答的。你觉得呢？

Chapter 04 徐冰

艺术家的价值，
在于我们依托的这个文明所做的探索

1955年生于重庆

1987年获得中央美术学院硕士学位

2007年担任中央美术学院副院长

1999年获得美国最重要的个人成就奖——麦克阿瑟“天才奖”

2006年获全美版画家协会“版画艺术终身成就奖”

2010年被美国哥伦比亚大学授予人文学荣誉博士学位

2015年获得美国国务院颁发的艺术勋章

2018年在北京尤伦斯当代艺术中心展出回顾性展览——“徐冰:思想与方法”



扫码观看视频

我特意去了收粮沟村。车在山道中绕来绕去，冬日的萧瑟愈发显著。北京比我想象的大，延庆竟如此之远。二十世纪七十年代初，徐冰在此插队，他昔日的同伴，一个爱好文艺的本村青年，仍居住在此，也很愿意回忆往昔的岁月。

“愚昧作为一种养料”，徐冰这个论述，曾让我豁然开朗，我们该怎样诚实地面对自己的经验。徐冰是一个罕见的结合了艺术想象力与知识思辨的艺术家。对于我着迷的那些宏大命题——传统意味着什么；文明的特质是什么；怎样将个体经验转化为普遍的命题；中西之间的冲突和理解，包括不同文化之间的误读，可理解与不可理解之关联——他也总能给出巧妙的、引人深思的回应。不管是《天书》《凤凰》，还是《可

处惹尘埃》，都有一种令人叹服的巧思，展现了思想与传统的沉重，又有某种轻逸。



你一辈子的经验都埋在你身体里头，它有时候出来害你，有时候出来帮你

许：这么多年你一直在世界各地做展览，不同场馆的不同空间对你的感受影响大吗？包括每次撤展时那种空荡荡的空间。

徐：大啊，因为装置艺术或者说综合材料就是与空间本身发生关系的，空间是艺术语言的一部分，所以每一次面临一个不同的空间，就得让你的作品去适应那个空间，然后做某种调整。

许：比如你这次回顾展的这个空间呢，是什么感觉？

徐：这个空间其实不好用，它不够大的，所以有一点像标本式的展览。很多作品得穿插在一个空间里头，让它们之间有相互的关系，所以空间就像是一个艺术家的思想实验室，作品与作品之间有相互的发现和相互的这种……

许：呼应性。

徐：对。另外这个展它有点浓缩，所以很多人都挺喜欢的。但是这种空间感损失了每一件作品的独立性，比如像《何处惹尘埃》那件作品，其实它应该独立在一个空间，完全独立的时候，感觉又是不一样的。

这次回顾展的反响倒是特别好，很多人来看，特别是很多孩子来看。

许：小孩们最喜欢什么？

徐：他们喜欢的东西我想应该是不一样的吧，当然了，至少家长是觉得孩子看了这样的作品对他们的智力激发会有帮助。

许：这么一个回顾展，你在准备的时候，肯定会想起你更年轻时候的状态，想起每个作品当时是在什么样的语境下产生的，这种自我回顾是什么感觉呢？

徐：其实有一点陌生感，这种陌生感一个可能是记性不好，再一个是我也一直也没有回头看过自己的作品。所以这次回头看的时候，会惊讶于自己当时的想法、思维方式，当时做出的这个东西怎么会是这样的呢？有时候自己看了以后，会有点感动，感动于这人当时怎么这么单纯，有点像看着别人。

许：有没有哪个让你觉得挺意外的，就是冲击性很强的。

徐：要说意外那还是比较早期的东西，在它的后头还有很多作品在推进着，所以能在这些早期作品中看到某些思维的原点。

许：你觉得哪个阶段的自己思想最活跃呢？

徐：别人一直问我有没有创作瓶颈，我想了一下，我好像基本上没遇到过创作瓶颈，一直感觉有很多东西要去表达。后来我发现，社会现场真的是产生新的思想动力的源泉，艺术系统本身其实是远远落后于社会现场的创造力和活力的，这是肯定的。

但是我们总有一个误解，艺术一定是最有天赋或者最具前沿思维的那部分人的事情，他们一定是走在社会和时代的前面，其实不是，因为当代艺术体系本身其实有很多弊病，而且变得越来越狭隘、固化。这个东西本身不太容易给我更多新的思想能量，而社会现场有它的创意，特别是中国社会聚集了很多的拐点，带来很多新的能量，这对艺术家思维的推进是极其有帮助的。

许：对社会现场更强烈的感受大概是从什么阶段开始明显起来的呢？

徐：其实一直都有一种力量在催着我去寻找，就像是这辈子丢了什么东西似的，一直在找。而因为现场变异太快，所以我们就总是在急急忙忙地找。直到这几年我才意识到，艺术创作还真不是一个比智力水平的竞技，而是看你是否懂得怎么吸纳社会能量，它会不断强化你对艺术的理解和你的艺术概念。这个艺术概念基本就是在你的个人性格和艺术较劲的过程中塑造的，包括你对艺术判断的水平，跟艺术系统的关系和距离，对过去大师的风格流派的判断。

最后我发现，其实形式、风格、流派都不重要，因为这些都已经是被知识化的东西，你最多是把它们作为参照的系数来比照，而没有本质的意义。其实说到底，还是你自己得说你自己想说的话，说没人说过的话。要把这话说好，你就得找到一种特殊的说话方式。过去大师的说话方式，所谓他们的艺术风格，没有一个是可以被你直接拿来用的，绝对没有。而自己过去的说话方式，也不能直接拿来再用，因为你面对的是一种新的社会现场。

许：你早期的版画具有一定的抒情性，但后来的作品就体现出非常强的观念性，你怎么解释这件事？

徐：因为我过去其实是一个好学生。中央美院的创作思路遵循的是艺术来自生活，又要高于和回馈于生活这样一种概念。

这套东西我继承得挺好的。至于技术上，则是欧洲十九世纪的那套东西，我很努力地去练习，所以很多时间都花在了速写、深入生活上面，整天往林区、海边跑，哪儿穷、哪儿基层就往哪跑。我那会儿特别

喜欢去太行山，因为和我插队时候的感觉一致。我整天往那儿跑，觉得老乡那种生活才是真正的生活。但是改革开放以后中国就变了，我这才发现，时代精神其实在城里。所以你越是深入生活，你离真正的生活越远。但是美术学院所鼓励的创作思想依然没有变化。所以有一个阶段，我真的不知道该怎么创作作品。

许：有些失语是吧？

徐：对，那时候特别失语。当时看了一个朝鲜的展览，以前没有这种机会，你看到的都是比你好的。但是朝鲜那些作品，工人、农民，全是这种写实的东西，像年画似的。那个展览不大，但是对我刺激极其深。

我看到了自己的艺术语境是何等的愚昧和糟糕，下定决心要从这种艺术中出来，做新艺术。但新艺术是什么，我也不知道，所以才有了《天书》。

许：你在自己的书里也提到过“愚昧作为养料”，那从愚昧到养料之间的飞跃是怎么发生的？

徐：“愚昧作为养料”这种跨越，和后来在美国的工作有关系。

许：还是得获得一种新的观察视角，愚昧才能变成养料。

徐：后来在西方工作，跟西方当代艺术有了“短兵相接”。其实刚去的时候，我确实非常希望自己的作品能够和国际接轨，而且希望我的作品表达能够被接纳为一种国际语言、一种当代艺术语言。但艺术家的计划和结果，并不取决于艺术家自身，它有意思的地方就在于此。即使你想用西方的手法，但你身上原本带着的东西必然要跑出来。你一辈子的经验都埋在你身体里头，就看你什么时候需要，你需要的时候它就跑出来，有时候出来害你，有时候出来帮你。

许：害你？

徐：就是指你整体的文化判断能力还不够高的时候，它经常会把你身上不好的东西调动起来，即使调动出好的东西也会妨碍你。总的来说，就是会有一些判断的失误。有些东西本来没意思，但是你会在某种思维的情境下走偏。比如说，你觉得自己总是不被承认，去做东西时就有可能把主题放得特大；或者说你希望自己的作品给人一种更现代的感觉，所以不管在造型上，尺幅上，色彩上，可能都会不由自主地、不受控制地要过分一点，作品的沉稳度和内敛就会被破坏。

许：这个和《何处惹尘埃》有相通的地方吗？

徐：没有那么直接的关系，《何处惹尘埃》其实是面对一个重大历

史事件而启动的想法。我当时就是在现场周边收集那些灰尘，收的时候并不知道干什么，有一次读到“本来无一物，何处惹尘埃”那句诗，我才想到这包尘埃。这个作品也不是谈“9・11”本身的，其实还是在谈物质世界和精神世界的关系。

许：这种重大的历史事件对你的刺激非常直接吗？还是说它需要更长的时间慢慢积淀，然后再慢慢泛出来？

徐：当时看着双子塔倒下来，你不知道该怎么判断。我们工作室就在布鲁克林，只隔一条河，我是亲眼看着它们倒下的。当时第一栋楼已经着火了，后来就远远地看着一个东西（飞机），像小苍蝇似的，越来越大，越来越近，直到撞到第二栋楼上。最后这两栋楼不是倒下去的，而是像被地球（地心）给吸下去了似的。简直像是恐怖主义利用了这栋楼本身所聚集的太多不正常的能量——这个能量把自己给摧毁了，最终回归尘土。

我做了这个作品以后，美国有一个历史博物馆来问我，说知道我收集了一些尘埃，能不能卖给他们一些，因为他们有个展览的一部分就是谈“9・11”的，但是他们忘了收集这些尘埃，只收集了一些救火队员的服装之类的。这个事后来给了我挺大的启发，原来很多最早的宗教里都有关于尘埃的概念，都有“来于尘土、回归于尘土”的思想，甭管东西方。但是最终由于各种各样的政治、经济概念和利益，最后这些东西都被遗忘了。

许：那么这个尘埃会部分丢失吗？比如说每一次展出完之后会丢掉百分之多少？

徐：会丢失一点，但是它又会补充进一些。

比如说最早是在威尔士展出，后来又去了柏林，每一个城市的展都不一样，所以它也混杂了不同的城市的灰尘，像是一直在生长。

现代艺术远远不是智力的竞技，

它最终彰显着你对文明判断的水准

许：刚刚你提到，刚去美国的时候，希望能和国际接轨，具体是什么样的？

徐：我刚去美国的时候，带了很多过去的版画，但都藏在箱子底下不让人看见，因为我想让人觉得我天生就是一个当代艺术家。

许：要脱离自己的出身。

徐：对。但是后来我发现，当你的作品开始被大家关注，很多人自然会开始关注你这个人为什么是这样的，就开始关注你的背景，于是他们就很喜欢把你过去的作品给弄出来。我后来的创作确实反映出一种——至少是美国艺术家没有的东西，比如《蚕花》。这件作品之后，很多美国艺术家就说，你来自中国，可你的创作思路怎么那么有意思——他们觉得这个思路太怪诞了。他们其实对东方、对东方艺术中无法判断的流动性、不可控性有着很强的兴趣。

后来很多艺术家都去了西方的文化中心城市，诸如伦敦、纽约。有些艺术家被认可，有些不被认可。这里面当然有运气的成分，但另外一点还取决于你的兴趣和全球性的趋向之间是不是带有一种重叠性和吻合性，这一点起了很大的作用。而这点也和那个时候的多元文化有关，这是更大的背景。

许：与时代潮流有很大的关系。

徐：对，你要没这个背景，再有本事也不行。很多艺术家都处在这样一个大背景中，所以他们的艺术品也与这个大背景产生重叠。比如对语言的探索，就和上世纪末那种对语言、对思维、对我们的行为与语言表述和写作之间的关系，这些上世纪末被探讨得特别多的当代西方哲学问题有很强的关联。

其实每一个文化都有它的利弊，都有它了不起之处和弊病之处。问题在于你怎么把你身上带着的自己文化中优质的部分，通过你的作品展现出来。这个优质的部分并不是什么时候都有效，它必须在文明发展到某个节骨眼上的时候，对调解这个文明的误区和盲点能够起到作用；或者它能够补充这个文明在认识中有缺陷的地方；或者它能让你的思维多少比现有的思维范畴大出一些。必须有这个部分，你的作品才能够有效，否则就是无效的。

而咱们这些人身上带着什么东西呢？当然传统文化一定是的，但是我觉得，不同的文化阶段给我们带来的文化基因，其实也是极其有效的武器。有些东西你虽然特别讨厌它，可它依然藏在你身体里。

许：对你来说，最讨厌的是什么？

徐：比如说我们觉得以前的我们是愚昧的，是我们不喜欢的，想扔掉它，但其实它藏在你身上你扔不掉。如今我们再反过来看这些东西，它有它特殊的方法和价值，这套方法同样是生效的。

许：你当时到了美国之后，把带去的版画压在箱底下，“我要做当代艺术家”，那时候你定义的“当代”是什么样子呢？

徐：那时候其实没有什么特别的理论概念，就是整天在美术馆转，然后去画廊，去看这些当代的作品。当时的认识很有限，其中一个认识就是：艺术家的智商得高。因为你老看各种各样的画廊，最后你会发现当代艺术体系其实很无聊，许多作品很没意思，很难看到真正特别有价值、对你特别有刺激的作品。无聊的作品看多了以后，你对自己的工作都会产生怀疑——这个领域是不是值得做，你是不是进入了一个很无趣的领域。但偶尔你看到一件作品，觉得太棒了，简直太聪明了，太有智慧了，这时候你就会觉得，不行，我还是得努力工作。这种创造，这种对人的启示特别有意思。

许：比如什么作品呢？你现在印象还很深刻的、对你刺激很大的。

徐：比如一个比利时的艺术家，他做了一个人体消化系统的流水线。画廊的工作人员从这头把食物倒进去，那头大便就出来了。他这流水线就是个加热罐子，然后加酸，模仿的是人体的消化过程。这个作品极其荒诞，但是我很喜欢，因为它给我的启发是每一个人都是非常值得尊重的。这个人甭管是流浪汉，还是皇帝，他的消化系统都这么复杂，这么精巧——这个艺术家做出来的消化系统一定是比咱们真正的消化系统要粗糙很多很多的。你不觉得每一个人都是这么值得珍惜吗？

许：都被这么精巧地造出来。

徐：是的，像这些东西真的是太有意思了。这种创作对我的提示就是，这真的是一个值得工作的领域，有一种“你看人家多聪明，我要是再聪明一点就好了”的感觉。那时候我的工作特别单纯。美术馆、画廊请你去做展览，策展方负责找好赞助，然后根据你过去的记录，比如你曾经做过什么展览，花了多少钱，以此证明你有能力把这钱用好、满足他们的要求，满足赞助方、美术馆的希望。单纯之处就在于，你的意图和美术馆的意图是一致的，都愿意做出最好的作品。它完全取决于你个人的思维到了什么程度，当时就有那种狭隘的认识——觉得就是智力的竞赛，现在看来，根本不仅仅是智力的问题。

许：觉得是个智力竞赛这种状态持续了多久？

徐：其实这个状态是随着这些年我对艺术作品的认识逐渐加深，随

着个人与艺术系统之间的角力，与庞大的艺术史和大师的历史之间的角力而逐渐被纠正的。

跟他们较劲，其实也是和你生活的现场与世界的现场较劲，和你的个人性格较劲。作为艺术家，至少我们这一类艺术家，始终在这几种较劲的关系中，不断地认识这种关系。现在我觉得，现代艺术远远不是一个智力的竞技，它最终彰显着你对文明判断的水准。很多艺术家，包括导演、作家，其实最终出问题都出在对文明判断的失误上。世界给很多艺术家提供了太好的条件，但是就在这最关键的地方，你没有能力，那你的作品再花哨也是没有用的。

许：对文明的判断，这是非常大的一个概念，你一开始肯定很模糊的，这个想法怎么慢慢变清晰的？

徐：一个是反思自己过去的创作，尤其是那些后来觉得不太好的创作，看看它的问题出在哪；再一个是对别的艺术家的判断，最后你会发现他们的问题出在哪。其实出问题的地方，往往既不是技术上的，也不是材料上，而是更抽象的领域出了问题。

比如说，对我最有教育的，就是张艺谋的电影。我后来经常琢磨他的电影，总是在判断为什么那么好的一个导演，有些作品出了这么多的问题。比如《三枪拍案惊奇》，他在这部电影里所运用的节奏，包括最后结尾的手法，其实跟他最好的电影是一样的，他有自己的一套固有模式，因此，你去看他最差的作品，反而可以帮助你理解他最好的作品是怎么个好法。就是说，在他最好的作品与最差的作品中，运用的是同一种技巧、同一套模式，由此可见，左右作品好坏和决定作品价值的，跟技巧无关，而是另外的东西。

再比如《金陵十三钗》，这部电影在技术上毫无问题，最顶尖的烟火师，对色彩的处理也很棒，各种细节也非常讲究、到位。这些东西都没有任何问题，但问题是，这部电影讲了什么呢？十三个妓女的牺牲，换回来十三个处女，就讲了这么个故事。女性因其身份不同可以这么互换吗？或者说价值这么悬殊吗？所以问题出在对文明的理解和对价值的判断上。这是价值判断的问题。西方人就根本看不懂你这电影到底在讲什么，因为它完全是和当代文明的价值判断相悖的。这让我意识到，其实我们很多的艺术家缺少这种判断，而这种判断是至关重要的。

后来我就总在想，我们（五零后）这一代人的缺失，是不是就是无法弥补的，因为我们缺少一个完整的、正常的教育，没能系统地接受相对完整的、人类发展至今的文明成果。虽然我们也有很多特殊的历史语境和生活语境下的生活经验，也都是鲜活生动的经验，而且这些艺术家都是智慧无穷的，也非常努力，可是最终我们还是缺了一种实在难以弥补的东西。

许：这一代的艺术家、导演、作家也好，他们都是因为这套荒诞的经验才得以在艺术表现上大放异彩的。但是这套艺术体系，其实又离现

代文明语境挺远的，它们在国际舞台上其实形成了某种奇观，这种悖论、矛盾性，对你来说意味着什么？

徐：意味着你随时要意识到自己的缺陷，并且思考怎么样把你的缺陷转换成相对特殊的东西，怎么样来使用它，哪怕只是一点点有用的东西，都得把它用好。

许：但前提是要非常清晰地承认这种缺陷，好多人好像并不明白。

徐：是，而且必须要寻找到某种带有规律性的东西，任何东西都是，艺术创作也好，素描也好。

我后来发现，有些人年轻时候画得特好，但是到老了、稍微精力不济以后就画得很差，这让我有种最基本的问题都没解决似的感觉。这些人其实就是没有真正找到这个规律性的东西。在他特别有精力，特别敏感，最主要是处在一个特别好的环境时，他可以做出特别好的作品，但实际上他未必真正掌握了素描的道理。于是当他精力不再或失去了一个好的语境之后，他的作品会变得很差，可此时他已经没有精力再去捕捉那个规律了。

许：内在的逻辑没有建立起来。

徐：如果根本的规律和内在的逻辑建立了，你即使画的东西笨拙一点，或者说你的作品产出得慢一点，终究也不会出现那种难以置信的错误。我刚才举的例子是素描，但是其实我们思维的方法也有这个问题。

许：这是不是中国文明的特质？在文明的青春期里，因为没能建立起某种更可持续的内在系统、逻辑、制度，所以我们坏的时候可以非常坏，好的时候也可以非常美好，你觉得是吗？

徐：其实在一个好的关系或者环境中，或者说在感觉最敏感的阶段里，艺术家对世界的认识经过长期积累之后，完全可以创作出很好的作品，但很多艺术家对“怎么算好”这个事情其实并不清晰。

所以我觉得很多东西都需要反省，这其实挺难的。比如说我做当代艺术的同时，得不断地反省这个体系的局限性和弊病。

许：对，比如那时候你刚去美国，肯定要进入这个游戏系统嘛，你什么时候开始意识到这个艺术系统其实挺荒唐的？

徐：主要还是感觉到这个系统的无趣，和它的自说自话。它整体其实是被套在一个很狭隘的体系当中的。

许：这个认识过程是不是跟你在这个系统中的位置越来越高也有很直接的关系？

徐：因为你长期处在这样一个关系中，到最后你总得判断自己这辈子到底在干什么，到底做出了什么东西，以及它对人的启示价值到底在哪里。后来确实发现，这个系统有很多的弊病，是各种各样的原因导致的。装置艺术其实是一个很年轻的领域，它本身就不成熟，因为它的不成熟，所以没有权威。没有人能够说这样就是好的，或者那样不好，这个领域是在不断地自我颠覆，自我摧毁，或者说不断地变异中生长的。

比起雕塑，比起绘画，装置艺术的历史太短了，所以我们每做一件作品，都得从这个作品的根上开始判断，我怎么做，用什么材料，怎么处理，或者别的什么细节。

也正因为这个领域太年轻，所以我老说我们的每一件作品都是不成熟的。这个是相对于欧洲或者中国古代的艺术而言的，像中国传统绘画和西方的古典艺术，它真的有一套极其成熟的方法和系统。

许：但如果你生活在那样的系统里边，是不是会觉得更压抑，更可怕？

徐：不是，其实我的很多作品就是对自己的认识，就是通过这个作品给自己提供一个空间来挖掘——这个东西是怎么认识的，通过它我可以刨出哪些有意思的结果，以及哪些东西又是我没有认识到的，这对我很有启发。

许：但是某些系统因其成熟而可怕，可怕的是你根本逃不出它所创造的那个世界，它会给你一种强烈的封闭感，对你来说，这是中国文明很重要的一部分吗？

徐：我觉得被封闭在里头也没关系，因为这些东西真的是很美的，它真的是太成熟了，无论什么时候去看，它都是美的。比如去看故宫的一些特展，真是不虚此行，太值得看了。就是你看着它会觉得不知如何是好，它实在是太好，但是很多当代艺术，每次看你都觉得极其无聊。

比如你去世界各地看各种当代美术馆，最后你会觉得在哪看都一样。全是同一批人的作品在那里展出，甭管是好的还是不好的，甭管是这个艺术家什么级别的作品，反正都有类似的一套东西，看到最后会觉得真的很无聊；而有些地方性的美术馆，比如说当地的一个艺术家，专门画他生活的地方的风景画，这我倒觉得有意思。因为它有独特性，会带给你有意思的信息，而那种艺术史的图片展，它能给你的信息太有限了。尽管当代艺术史是一个了不起的领域，可它毕竟还是一个有限的、被不断认知后构建出来的知识体系。

许：你经常会批评现在整个当代艺术的建制、思维方式，或者说这整个系统都在变得非常僵化和缺乏创造力，如果真要给它带来新的创造力或者新的方式，应该靠什么？

徐：我只能提供个人的经验。我个人的经验其实就是千万别把这个

艺术系统太当回事儿。它本身有的东西就已经有了，没有的东西一定是在系统之外的，就是说，新鲜血液一定是从这个系统之外带进来的，这是一个最基本的道理。

我始终认为这个系统被人类供到了一个过高的位置上。文化当然是重要的，无论什么时候人们都会对文化充满敬畏，可这也就使得当代艺术中不管什么样的货色都被归纳到文化体系之中。但当代艺术系统其实是一个古典而陈旧的存在。我在学校的时候办过几次未来展，给年轻人办的，其中有一次让我体会非常深。我们那个题目叫“创客”，我后来发现当代艺术的系统不知道怎么归类这些人的工作，他们做的事情或者他们的生活都可以被“创客”统称。实际上，搞当代艺术的这些人做的就是“创客”做的事情。

我们请这些年轻的艺术家来辩论和提交作品，然后由这些“创客”来审查、评判。这些年轻艺术家的思维，对西方的态度和文化的自主性，以及他们的工作方法、生活方式和我们不同，但极有价值，而且真的很有意思。可是一旦做了展览，反而变得没意思了。不是他们的问题，也不是策展人的问题，而是当代艺术系统本身的问题，再鲜活、再有意思的东西被转换成以物质呈现的艺术作品，并被美术馆的系统呈现的时候，都会变得很无趣。这个系统和它本身的方式，真的不能够平行表达和取代现实思维的鲜活和现实场景的生动，因为它就是要把思想物质化。另外，总体来说，它对于艺术是一种敬仰的姿态，艺术被视为一种特殊的神圣之物，所以才有了像欧洲城堡式的美术馆体制，一个个白盒子，把被认为必须受到尊重的神圣之物放在里面。可是这个东西跟当代和未来的方式正相反。

许：自我神圣化。

徐：对，去看这些看不懂的东西，反倒成为一种仪式。这个圈的人自娱自乐，自说自话，好像只有这个范畴的东西，以及在这个系统之内、了解这个系统历史的人才能够进入这个圈子，才能看到它的有价值之处。所以整体上，这是一个陈旧的系统。

而实际上，未来的系统就像是我们使用的智能手机，是发散状的，正好和当代艺术的方式相反。而且事实上，这些东西也在改造着艺术的形态，可我们仍然死抱着当代艺术不放。当代艺术的创作力其实太有限了，真的太有限了。这是我的判断，虽然我在做这个事儿，虽然我也必须在这个关系中工作。

许：所以你在关系中也进入了最上面那一层。

徐：对。但是我们必须要认识到它的局限性，而且要随时警惕它。就像我总拿《地书》来举例子，它是个对话软件作品，在很多年前曾在罗马的一个名为“.com之后”的艺术展览上展出，展览的副标题就是“艺术家如何面对新科技的挑战”。那个展览其实还是挺有意思的，而《地书》作为一个对话软件也挺受欢迎，因为有互动，也的确很有意思。

但其实我明白这个作品本身是有问题的，问题就在于它其实没必要让大家坐飞机来这里玩互动，我在北京、在纽约、在肯尼亚就可以完成这个互动。可是人们对艺术的期待和艺术对自我的证明，使得它“必须放在这里”才成为艺术，而散落在没有被认为艺术范畴的空间、时间、领域的东西，就不是艺术。

有价值的东西，
往往被你讨厌的东西包括着、掩盖着

许：让你选择一个古代的时期，你想去哪？

徐：那很难说，我相信任何时代都有它很有问题的地方，其实都是在于个人，对吧，还是在于你个人跟这个时代的关系。

许：如果当时不去美国，你觉得你的道路会是怎样的？徐：首先工作的努力是不会变的。

许：因为你的内在逻辑是很一致的。

徐：内在逻辑就是这样，所以后来我是觉得很多东西差不多就是命定的，就是你努力其实也是你的命，你的基因注定了你这人就是那么固执，你就那么努力。

不过可以肯定的是，你生活在哪就得面对哪的问题，它一定是有它的问题的。在美国那样的社会语境中，它确实给我提供了更多的思维参照数据和机会，但是在中国也有中国的思维参照物。

许：你们这代中国艺术家，在九十年代以后，其实出现了一个非常大的、全新的成为国际化艺术家的机会，我相信后来会有批评家认为，你们其实有某种国际化策略，这种策略可能会跟小时候的成长环境有关。你觉得存在这种国际化策略吗？

徐：当然不能否认，有些艺术家有他的预谋或者策略，或者说像我们这些艺术家在国外获得一些认可之后，我们所共通的艺术特点、所共通的经验会被找到，被放大，而直接使用这种共同性，就有可能比较快地获得认可。这种东西你没法去指责，但是说实话，至少我自己，确实没有一种计划性的策略。

当时经常会认为，我们这些在西方获得认可的中国艺术家作品中有一种东方元素，但事实上，在我们还没有出国的时候，像《天书》这些作品，已经从里到外都充满了中国元素，但那时其实我完全没有跟西方对接的经验，不可能是由于西方需要中国元素才去做这个东西。后来我发现这里面有一个问题，那些批评作品中有中国元素的人，怎么感觉反倒像是用一种西方的视角来回看我们同胞的艺术。

许：回到个人的问题，比如说个人主义在过去曾是西方最重要的文化概念，但如今也面临着很大的挑战，科技大数据的出现，生物技术对人的身份的改变能力，以至于个人主义在当代反而开始衰微了。你怎么

看这种个人主义的衰微跟你平时所思考的个人和历史、传统之间的关联？或者西方的个人主义对你产生过强烈的诱惑吗？还是一直保留着怀疑？

徐：其实不是怀疑，最主要的是你突然置身于那样一个非常自由的环境中时，你其实是不懂得怎么使用它的，因为你没有使用它的经验。最后这种体验就会一直收缩，一直收缩，缩到个人的智力水平的竞争上，因为太个人的东西，跟周围环境是没有任何关系的，或者说，你不懂得怎么样跟环境发生关系的时候，思维最后就会收缩到极其个人的部分，被个人的脑力水平所决定。

最后，你反而有点不知道怎么样去创造，因为在这么一个完全没有任何人限制你的关系中，你的每一个东西都是没有参照的，就像游泳的时候，没有水的阻力你反而没法往前走，就这种感觉。比如说我的艺术创作就有一个特点，我总是要给自己找到一个限定性，这样才能够调动我的思维能量，因为要面对和破解这个限定性。

许：就是你需要障碍、阻力和限制。

徐：对，这个东西和我的历史背景有没有关系呢，我没法分析，不管怎么样，至少是我的一个判断。

许：你去美国之后，一开始的作品都是体现一种对西方的很强的焦虑，这种焦虑什么时候开始减缓的？

徐：其实现在我对中国有点焦虑，因为中国的问题更鲜活，更复杂，更不容易把握。这是我回国之后的体会。其实我回来也是觉得在国外的生活体验已经不太容易给我提供刺激和思想动力，感觉有一点疲倦了，而对于我来说，中国那时候反而成了一个未知的。

许：刚回来什么感觉？

徐：当时觉得我首先需要改造自己，这样才能适应一个“新”的国家的复杂性，这正好跟别人对我的期待相反。其实很多人觉得，徐冰回国应该带回一些国际化的当代思想和当代艺术的东西。但我认为真正具有实验性的是这个过渡，是我们生活的这个语境，以及这种文化的丰富性和未来的未知性。

许：当年离开的时候，你也是年轻人，你觉得跟现在的年轻人最大的区别在哪里？

徐：思维方式不一样，我们当年还是很愚昧的。

他们对世界的认识，获取信息的方式，比我们年轻时毫无疑问强太多了。再一个就是，我会感觉到被动，随时能意识到他们很多东西比我强，比如他们在技术上的敏感性，那一定是比我强。这没办法，这是自

然的生理决定的，因为他们代表着未来。但是我们也有我们的某种相对的经验在，而真正的经验和规律可能还是对艺术创作有帮助的。这些年轻人身上有很多东西都极其有价值，带有种子性和生长性，但是他们自己可能意识不到。

许：现在的媒介和渠道这么发达，我们这个时代的年轻人再去接触西方，就不会再有你们年轻时候那么强烈的感受，那么年轻人还要继续去跟这个更大的世界接触的意义在哪里？

徐：我是觉得一个人如果能获取更多的信息，一定会对思维密度的提升有帮助。我的体会是，当一个灵感出现以后，如果它有价值，而且你的思维密度极高，这种创意与思维之间相互触碰的速度就会极快；但如果你是一个孤陋寡闻的人，或者是固执于一种价值观的人，那一定是有限制的。

再一个，我是觉得一代一定会比一代强，所以年轻人比我们这一代强是一定的，现在的艺术圈已经有一些作品显示出他们的思维和我们这一代艺术家的思维截然不同了，而我们只能够羡慕他们。

比如说，鲁迅多了不起，奥威尔多了不起，但比起咱们现在的某些方法来，他们也是有限的。奥威尔提出了各种问题，比如监控的问题，但是他根本不了解今天的监控和咱们之间的关系，对不对？鲁迅真的是很了不起，但对这种电视的文化、手机的文化、游戏机的文化的了解一定是不如你了。很多的创意，很多非常有意思的想法，包括很多艺术作品所带来的启示，其实都是这一代年轻人用他们的方式搞出来的。

许：你回到中国已经十一年了，一开始你觉得这是一个未知的、充满实验性的国家，过了十一年之后你的感受发生了哪些变化呢？

徐：我越来越意识到，任何一个地方都有你很讨厌的东西、你不喜欢的东西。而这个地方有价值的东西，往往也都是被你讨厌的东西包括着、掩盖着的。这其实是我是从美国回来以后开始反省美国、反省像安迪·沃霍尔这样的艺术家的价值的时候，开始意识到的。

美国也一定有着很讨厌的东西，有与我们的艺术教育很不同的东西，所以很多中国艺术家，特别是受过很好的艺术教育的艺术家，到那儿都没法施展，因为我们总带着一种古典艺术的责任和情感在那儿工作。而我们对街头的、流行的、滥俗的、商业的东西特别反感。中央美院现在的艺术家，一定特别反感这些东西，因为我们要做最严肃的艺术家，追求高尚的品位一中央美院特讲究品位。美国的流行文化有什么品位呢？它和咱们的品位完全是两回事，但美国文明的精神确实是被这种东西给包裹着的，所以你就得忍受这个，你必须得有能力去穿透它。只有在穿透它之后，摸到藏在它下面的真正有价值的部分时，你才可以在美国工作，才能对这个文明有一种判断的能力。

许：你对安迪·沃霍尔的看法是什么？

徐：我刚到美国的时候是学版画的，他的复述性的概念对我有很大的启发，以至于后来的《天书》和其他的很多作品都跟这有关系。刚到美国时，我的英文不好，但是专门做过很多的采访一当然不是严肃的采访，就是询问了很多朋友对安迪・沃霍尔的看法，因为我搞不懂他的东西，那时候绝大部分美国人也都不喜欢他。可是这么多年过去以后，你会发现安迪·沃霍尔的价值越来越高。美国那时候推动抽象表现主义[28]什么的，都是由国家在推动，很多材料证明连美国国家安全局什么的都在推动。

许：冷战的一部分。

徐：那时候觉得抽象表现主义代表了美国的自由精神，可以和欧洲的各种意识流派对抗，所以这一派的艺术家地位极高，而安迪·沃霍尔根本就没什么地位。但是实际上真正能够代表美国文化精神的，并不是波洛克[29]这些人，而是安迪·沃霍尔这些人，所以他越来越重要，后来几乎每一个艺术现象都和安迪・沃霍尔有关系，都和他的这个艺术体系有关系。

许：你觉得他的体系的核心是什么？

徐：他其实使用了美国那种滥俗的商业文明的方法来作为艺术表达的手段。此外，他的幸运就在于美国的文明成功了，这是最关键的。因为在上个世纪，其实是美国的文明方式推动了人类社会的演进，而且有效，所以在这个范畴内的艺术家，他们的作品就代表了这个有效的新文明的方式，他们的东西就是有价值的，他们就成了最了不起的艺术家。

因为他们背后有这个强有力的文明方式的支撑，而我们没有，也因为我们并没有成功，我们的这种方式没有对世界产生一种类似他们的借鉴性和有效的推动性。将来不知道会怎么样。中国艺术家的价值不在于我们这个作品好不好、那个作品好不好，而在于我们所依托的这个文明的新的探索能不能成功，对世界的问题是否有启示和调节的作用，其实这是关键。

许：中国应该是全世界与文字的关系最密切的一个国家吧。你觉得它对我们思想的塑造到底体现在哪些方面？

徐：那实在太多了。中国文字真的很特殊，这也导致我们这个文化很特殊。一个是我们的发音，跟几乎所有别的语言的发音都不同，咱们是单音节发音，其他绝大部分的语言是黏着语气的发音，一串一串的，所以才让咱们的书写形式成为差不多是世界上唯一一个依然活到了今天的、以一张图来代表一个音的语言体系。这是咱们跟其他文明最本质的不同，这个方块字决定了咱们的审美。包括咱们诗词的审美，它是整齐的，而西方的诗歌一上来就是当代诗的格式，或者说它并不整齐，现代诗就是不整齐。包括中国人讲究对称，天对地，日对月，看起来好看。这种审美其实都是文字决定的。比如我的作品《魔毯》，其实就是受了

中国古代《璇玑图》的影响。《璇玑图》可以说是最汉语的写作，在它里头有着几百首诗，而且怎么读都能读出来，这就是中国文字的特殊性。因为《璇玑图》实在是太前卫了，以至于都没法放入文学史中。所以其实咱们的阅读跟西方的阅读所获得的信息是不一样的，中文的每一个字都是一个故事。在阅读的过程中，每一个单独的字背后的故事都在起作用，让咱们的阅读和咱们对东西的判断，变得特别的立体和有层次。

许：中文中隐喻很多。

徐：隐喻极多，中国人就是喜欢使用隐喻。另外，复制观我也觉得特别重要，中国人的复制文化其实是根深蒂固的，这来自我们对经典的崇尚，跟我们教育的模式有关系，接受教育的人最初几年学的就是如何复制，复制一个又一个的经典，到最后其实复制的过程就是教育的开始，就是对经典的敬畏。

许：所以我们的汉字其实已经完美解释了中国的经济奇迹是吧。

徐：是的，都喜欢名牌。你会发现，只要是汉语文化圈的人，都喜欢名牌，因为名牌代表了经典，我们崇尚经典。我们从小就对着字帖描摹，很多东西都跟这个有关系，包括中国的工作方法也跟写字的习惯有关系。比如说，写字时的第二笔得根据第一笔来，第三笔得根据前两笔来，而写字的最后一笔最重要，是保持平衡的。最后我发现，中国人特别善于根据一个临时的条件来决定我现在该怎么办，这东西绝对和书法有关系。

中国的美，是一种跟生理节奏相关的美感，与自然配合的美感。而一种需要与自然配合才能完成的美感，必然都带有一定的随机性，充满了即兴的东西，充满了和自然配合的一种较劲。像齐白石就很了不起，因为他真的很懂得这一笔下去以后，如何给这个材料和自然留有余地，这一点特别体现在中国水墨画里头，也体现在书法里边。中国文化的最高境界都体现在书法里头，因为只有到了那个境界的人，才能够把书法写到最好。这种美学关系和西方的不太一样，西方的油画其实是腻出来的，就是通过反复地画，反复地腻，这种油画的美感和中国的正相反。中国的这种美感其实完全来自我们的书法，是书写决定了我们的方法，所以今天的中国有时候会出现一些发展上的奇迹，邓小平还是挺了不起的，他的“摸着石头过河”，其实是一个典型的中国方法。

许：就是写书法的方法是吧，不知道下一笔是什么。

徐：对，其实跟这有关系的。

许：我第一次这么想，这太有意思了。

徐：所以中国怎么发展那么快，西方人搞不懂，因为西方还是在计

划，从计划到论证，这种思维模式就像是西方的字体设计，它是在用各种数学的、几何的方式来运算应该如何如何安排。书法完全没有任何的计划，这完全是两回事。

许：但是这个缺陷也同样显著，就像你说的，年轻艺术家机缘好了就可以做出很好的作品，机缘不行了就乱七八糟？

徐：对。总的来说，我认为文字真的是大大左右了我们的工作方法、思维方法和我们的文化性格，以至于中国今天为什么是这个样子，有些原因谁都搞不懂，从这里头或许可以找到一点缘由。几千年以来，我们每一个受教育的人，都是这样过来的。

Chapter 05 蔡国强

像野兽一样善于迷失，
像孩子一样保持天真

1957年出生于福建泉州

1985年毕业于上海戏剧学院舞台美术系

1986—1995年旅居日本，80年代中期开始使用火药创作作品

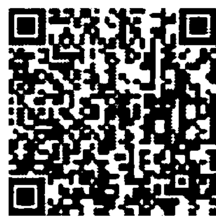
1999年获威尼斯双年展金狮奖

2008年任北京奥林匹克运动会开闭幕式的核心创意成员及视觉特效艺术总设计

2009年获福冈亚洲文化奖

2016年《天梯：蔡国强的艺术》在美国上映，并于次年在中国大陆上映

2019年任庆祝中华人民共和国成立70周年活动焰火总导演



扫码观看视频

在玄妙观，我被眼前的景象惊呆。已是深夜，这座始建于西晋的寺庙却人潮涌动，灯光明亮，香炉的浓烟四处飘散。

也是在这一刻，我充分感受到泉州的力量。不管中央政权如何变迁，这个城市始终有自己的节奏。一些时候，它空前的繁荣，是世界主要的港口，十二世纪时，它就像是今天的纽约；另一些时候，它黯淡下来，但内在元气始终都在，城中的孔庙、清真寺、教堂与寺庙，无刻不在提醒你，这是一座多么多元的城市。其中的人们，勤勉也悠闲，谨守着诸多生活的仪式。

蔡国强是这座城市的产物。倘若他生活在八百年前的泉州，定会是

纵横四海的商人与旅行家，从泉州到印度洋、非洲东岸，都会留下他的身影。

此刻，他是一名穿梭于世界之中的艺术家，将火药这门古老的手艺化作崭新的语言。我和他在泉州的街巷行走，看他用火药绘画，听他讲述童年故事，他有一种令人羡慕的自由感，忠实于自己的经验与感受，又让自己恰当地融入任何环境。我不知道这是天然的能力，还是在他的开放与温暖之下，仍隐藏着什么？



自我创造一个世界的天性，是父亲给我的

许：你小时候是在书店里长大的？

蔡：对，我父亲就是卖书的，我就在柜台后边的小凳子上坐着看书。我知道很多人偷书，可是，我父亲都不敢抓，因为那些偷书的人其实很爱书，只是没钱，而且都是学校老师，有时候店员会去他家悄悄地要回来。

许：这么可爱啊？

蔡：对，而且人名我都知道。我很小就在这个书店嘛，听他们在说，谁来了又要小心。那人一走，他们就赶快看有没有丢，丢了晚上再给要回来。

许：我记得你回忆过，你小时候看人烧书，烧了几天。你现在还能详细地记起当时的场景吗？烧书是什么感觉？

蔡：当然记得，“文革”的时候我已经小学一年级了，懂事一点了。烧书是因为很怕。一般白天烧东西，那个烟筒会有黑烟出来，邻居马上都知道什么事，所以要悄悄在晚上烧。我父亲特小心，特怕人看到，所以我就悄悄跟他去，帮他烧书。我以为他这么胆小，肯定全烧光，我很心疼啊，但其实没有，有些书还是拿到了乡下村子里藏起来。还有个朋友藏了一点我们的书，尤其其中有一本宋代拓片，颜真卿《多宝塔碑》，很宝贵的。这个字帖能够保留下来是因为我父亲做了手脚，他在后面写了毛主席语录，所以人家不敢动。

许：小时候父亲上班的那个书店现在被拆了吗？

蔡：没有，还在，南街新华书店。

许：还是原来的地点？

蔡：对，原来的地点，当然是后来又改造的。我父亲最早有一家书店叫“旧书店”。就是解放以后，老百姓把自己家藏的老书拿到那个书店去卖掉，很便宜，当时他在那个书店里当经理，所以买到了很多好书藏了起来。那是个比较老的书店，慢慢就没了。

许：是你跟旧的世界产生了关联的地方？

蔡：对，后来也是因此烧掉了很多书。

许：现在想起父亲，经常会想起的场景是什么？

蔡：读书，抽烟，喝酒，写字。这个人活得像仙人，政治上又保守，做人又很胆小，但是创造了一个世界，所以某种意义上这也是他的先锋性，不管在什么时候他都能够有自己的世界，使自己的世界处在一种独立的状态之下。像抽烟、喝酒，这也是一种自由精神。写字的话，因为大量在纸上写会花很多钱，所以就写在报纸等各种各样的纸上。报纸也没那么多，以前报纸才两三页，就在砖头上用水写字。想写大字就在地板上写，以前的地板都是砖头，会吸水，这样写过去再过来的时候就干了，又可以写。

他是不信佛的，任何宗教都不信，只信仰共产主义，他很不容易。他很想出名，写了好几本书，有一本是关于华侨的艺术家，他去找人家出版，那个编辑说我帮你修改修改，然后我们两个一起署名，他就觉得这个人很不行。有时候人家说，我们现在是市场经济，需要他自己买一千本，他觉得这是变相的敲诈，也不要。后来这些书被虫咬了，每一本书都被咬得很烂，他还写了一首很长的诗，歌颂这些虫的贡献。后来他年纪稍微大了一点点，也就四十八岁，就申请提前退休，说他身体不好。退休后他就跑到寺庙，住到人家尼姑寺庙去了。

许：很先锋。

蔡：离开城市，对着万千世界，就安静地在那儿画画、写书法，在寺庙的砖头上反反复复一直用水练字。我跟我们家弟弟妹妹经常爬到山上去，要他下山，还去串通尼姑赶他下山。尼姑对他说“你如果要住下来，就一定要跟你的孩子下一次山，看一趟你妈妈”——我奶奶想念他——否则就不能住下去。他就勉强跟我们下山，他很不愿意下来这个世界，面对这个世界。以前我感到他是无能、退却，但是现在有时候想想，这是他的勇敢。

许：另一种反抗？

蔡：对，他的勇敢。

许：等于对父亲有了一个重新的认识。你觉得你的性格、你的价值观，哪些部分还是有非常明显的他的痕迹？

蔡：那种自我创造一个世界的天性，是有他的感觉。

许：你还记得这个吗？我特意找来这本《史记》。你是多大的时候看的这个书？

蔡：我应该是小学开始就一直在看。因为我是十二月生的，还没有到五岁，去上小学要考试，人家嫌我年纪太小，要我明年来。但我不想明年来，我父亲跟我去的，就跟人家说我已经识字了，那个学校校长就

说，“那你看看那个报纸”。我拿了报纸就读，一直读，就进了。

《史记》是小时候就读的，我后来印象很深的主要是那种气势，那种时间感，万千世界的宏大气势，各种各样的人物、各种各样的事情都在一条时间的河流里面。不像读《红楼梦》，你是反复去看那些色情的亮点，写得再怎么含蓄你都能破案。我读《红楼梦》的年代跟读《史记》的年代不同，读《红楼梦》是我荷尔蒙增长的时候，读《史记》是树芽刚长出来，风啊，阳光啊，全部都会给你记忆。

许：那里边的人物呢，比如刘邦和项羽，一个是成功的流氓，一个是失败的英雄，你会更喜欢哪种？

蔡：当然更喜欢那个失败的楚霸王，我一直会更喜欢失败者。我们这个民族能够尊敬失败者，但这是从人性和艺术的角度，而不是从功利的角度上来说。楚霸王这人更好玩。

许：你现在这么成功，而且是一个接一个的成功，你怎么看自己的这种成功？

蔡：主要是没成功，才会一直去做。

许：对你来说，什么样算成功呢？

蔡：真正的成功就是能一直不成功。

许：这个太狡猾了。

蔡：也不是。我相当于一直想做一门大鞭炮，每一次都想，这一次搞不好要出事，要把大家给吓死了，但其实最后只吓了自己，没吓着别人。

我现在在研究绘画，我认为一百多年来，东方没有画得很好的画家，因为我们是把绘画作为他者来看的，它是个意境，跟我们人的身体和情感是有距离的，所以造成了我们在绘画的时候没有办法把我们的情欲、我们的欲望、我们真实的东西投射进去。我们要很清醒，我们的任何画，只要放在毕加索那些西方大画家的旁边，就会很呆板，某种意义上像装饰画，不是那种能够喊、能够呼吸、能够拥抱你、能够跟你接触的。当然这是我们的传统，我们的美学，我们的精神追求，我们要的就是这范儿。结果搞得我们好像一谈到性就装模作样了。在艺术里面，性是很重要的，其实最后还是感性。你说你研究了多少艺术史和理论，最终在现场直接做东西的时候，需要你的感性能够很自然地随着现场的状况燃烧。这点是东方人的绘画没有的，这跟感性被压抑是有关系的。

所以我在巴黎做了一个《一夜情》。开始是巴黎市长说我们有一个“白夜通宵”，邀请全世界的人都来我们巴黎，你给我们做一个方案吸引人家来。我就给他做了这个，说要在塞纳河上放烟花。他就说你最好

不要在河上放，因为河是国家的，你可以在埃菲尔铁塔、拿破仑的墓地外边，就是河水上不行。那我说那就不做了，他就让我把方案寄去看看。我就寄了这个板块，题目叫《一夜情》，这个晚上将是全世界人民和巴黎的一夜情。一读完他说这太天才了，世界上只有巴黎敢做这件事，所以他去说服了中央警察局长，把这条河流开放了，然后我就把这个旅游船改造成了情人旅馆。

为什么我说这个作品有意思呢，开始都很好，但到快开幕、记者会之前，问题就来了，政府正式找我谈话，说法律规定不可以在公共场合聚众做爱，这是违反法律的。那就谈判。谈判的结果就是他们要求我不能在媒体和情人上船的时候用"做爱"这个词。后来所有的情侣上船之后，可以选择开着灯笼，岸上几十万人都可以看到你在里面干什么，你也可以选择关了，人家就看不到了。当你很开心或心满意足的时候，随便按一个按钮，烟花就起来了。我给这五十对情侣准备了三百多次喷花，都喷不完的。

许：你刚才讲，一个艺术作品像一次情欲的过程，那一个作品中的哪一个阶段像你的高潮阶段？

蔡：在高潮到来的瞬间之前，是有一个停顿和空白的。

许：大概多久？比如《天梯》停顿了多久？

蔡：《天梯》的停顿应该有两次。一次是要点燃的那一下，还有一下是火在海滩上跑，直到爬到了船上，船再借着这个梯子一直跑，点着了的梯子往上的那一个瞬间，跟生理的过程一样，不可抗拒，不可阻止。我感到咱们国家最幸福的瞬间也是，解放了。这是高潮。

天真的力量太大了，

把所有的困难都打倒了

许：回到泉州，那时候你是小城里著名的文艺青年，我觉得很好奇，你在泉州是什么时候意识到这种情欲的被压抑和创作中性感的缺乏？

蔡：这个应该最早来自我父亲，其实家庭是国家和社会、民族的缩影。在我们家里面，我奶奶是一个很开放的人，奶奶的家族也是，我奶奶的家族在解放以前都是造枪的，解放以后他们这个家族整个改做水龙头。我奶奶的爸爸，就是我的曾太公，他百发百中，很厉害。我们住在海边，我奶奶在海堤上走，只要有人在后边跟，她就站住说，你知道我是谁的女儿吗？说一下她爸的名字，人家就吓跑了。所以我奶奶从小就很开放，气很盛。我父亲画画，奶奶经常说，你那画让我起火用最好。但是看我画的画就说我画得很好，以后肯定了不起。所以我说奶奶是我最早的收藏家，也是我的魂师。

因为我奶奶这样来比较我和我父亲，我很小就发现，其实我像我父亲一样胆子不大，我以前的水彩、油画都不如我女朋友好，我女朋友画得更感性、更大胆，我画什么都会想到毕加索啊，康定斯基啊，想到各种流派。我从小就想太多，我知道我这样不行。

我父亲对我的影响很大，我很小的时候坐在他腿上，帮他卷烟，卷纸烟要用口水黏一下，他觉得我口水沾过的这个纸烟抽起来香，其实是情感嘛。他还喜欢在火柴盒上画一些山水，说这是我们的家乡。我后来慢慢懂得，他画的山水根本不是我们的家乡，就是几个小山头，几个小舢板，但他总说这是我们的家乡，有瀑布，有很多海鸥。

许：他心里边有一个幻想的世界。

蔡：这对我有影响。我们城边的郊外有一座山，山上有一块大岩石，解放军正在岩石上刻一个毛主席的像，要一些时间才能完成，所以我父亲载我去过几次。现在说起这件事情，我其实很早就接触了大地艺术，前几天我又想到这个像，想哪天去把它拓片下来，肯定很棒。

许：说到毛泽东，你们这代人都受到毛泽东特别大的影响。这种影响会困扰你吗？

蔡：我现在正在准备明年的俄国十月革命百年，十月革命融合了理想和苦难，它是人类共同的理想，人类永远在寻找更美好的制度，更美好的生活状态。十月革命是俄国人民寻找理想的一个重要篇章，是可以汇入我们人类共同篇章里面的。毛泽东的个人魅力很强，主要表现在文化上，诗歌、书法、长江游泳、行为艺术。

某种意义上，我们这个民族会出现他，他合适我们这样的民族。其实每个人都是时代的责任者，俄罗斯人的天性和民族问题也连在一起，跟他们的今天仍然联系在一起。

许知远:十月革命为什么这么吸引你？

蔡：我是一个长不大的孩子，并不是因为我做的作品好玩，或者是我的作品里面有很多天真浪漫的东西，其实是因为我随着年龄的长大并没有开拓新的故事，还是在自己小时候的故事里面倒腾。苏俄吸引我，因为它是我小时候的一些故事，这些故事是我的连环画，比如保尔·柯察金。

许：这个平衡感是怎么完成的呢？你觉得你是一个天真的孩子，但你做的任何项目都很复杂，要面对政治权力的关系、商业的力量，同时你又希望保持那种内在的天真性，这个平衡感对你来说是困难的，还是非常自然的？

蔡：自然是自然，但是也很困难。能做成大概是因为天真打倒了这些复杂，把所有的官僚和政治、经济的困难、安保上的困难都打倒了。因为天真的力量太大了，其实每个人都很天真，制度本身就很天真，人类社会本身就是天真幼稚的，大量的时候都是没长大的。

许：你是什么时候强烈地意识到天真的力量的？

蔡：慢慢意识到的。奥运会做竞标，开始是几千家，全世界来竞标，后来就委托了十几家，李安一家，张艺谋一家，崔健和林兆华一家，中国人民解放军总政治部一家，大家都是一家家的，就我跟我的一个助理从纽约来，我们进去他们都不知道，说人呢？就你们两个？什么也没有，就来了。但是大脚印的方案说完了之后，他就问，这个全部做出来要多少钱啊？不谈什么观念啊，什么奥运精神啊，什么表现主题啊，什么祖国文化啊，这个幼稚简直太好了！就是哗哗一开始大脚印走过来，把烟火发给全城几百万人，现场成了一个不夜城，然后用人造卫星在太空上向全世界以及宇宙外星人转播。

包括点火，也是一小孩跑进来，拿一枝橄榄枝，在最后一个运动员的火炬上点着后，一只和平鸽飞来，衔住那枝橄榄枝飞到圣火台一扔，圣火就起了。很单纯，很感性。你说我什么时候感受到单纯和幼稚的力量？每一次都有证明。当然我后面还是会读很多书，为了证明自己是对的。

许：为了吓唬别人的。

蔡：不，也使自己安心。工作室的员工要花很多心血帮我研究主题，比如说我要做一个伦敦大桥垮下来，这是一个挺好笑的玩笑，但还是要研究一下，人家这个民族为什么喜欢让小孩唱“伦敦大桥垮下来”，而我们不行？还是要研究一下他们的民族，他们的文化，他们的幽默

感，等等。

通过可见的表现不可见的，从家乡去往宇宙

许：说说在磐城的生活，那应该是人生很不如意的时候吧？一个年轻人跑到当时的日本，你对自己的感受都没有真正建立起来，更不要说外界的认可了。那段时光对你的塑造是什么呢？当时的磐城是什么样子的？

蔡：我在面对自己的现实的时候，总是比较乐观地看到它的正面意义。社会主义也给了我们很多优点，社会主义是有方法论的，它能够把马克思列宁主义这个很深奥的东西，传递给千千万万没有文化的劳苦大众，让他们能够共同奔向一个理想。我感到我在日本的磐城有被社会主义教育过的这一个优点。

东京有几千家画廊，你把画拿进去人家都不看，叫你别打开，说我们不接受自己推荐的。只有一家画廊，我印象太深刻了，那个女孩子也不让我打开，但她看我冬天挤电车，又带这么多东西，满头大汗，就给我喝了一杯棘汁水。后来我一直给她寄我展览的邀请卡，她也没来。很多年以后，她有来我太太的展览的开幕式，她说我离开了以后她心里面有不安，但是看到我的展览的邀请卡，能看出我一直在向上走，她很安慰。

我不会一根筋，没有说我们就一直死在东京，不行就农村包围城市嘛。那时候有朋友说他爸在福岛县，他们在做那种很有名的冰激凌，他是那边的工厂长，说那边有很多农民和移民，也有卖工艺品的店，问我要不要去跟他们见面。我就去了，他们很爱我的艺术，他们没想到一个外国的青年，会说几句日语，还这么诚恳，就邀请我去他们那边办展览。那我就开始人民战术了，我做了很多画，一张十美金，再大就五十美金，再大就一百美金，一个展览卖一百张画，就能很好地生活了，就这样一步一步走过来。

我这一次不是在日本拿了奖嘛，我把奖金送到他们那边去了。福岛地震到现在五年了，我帮他们建了一个美术馆，又建了图书馆，又在树上建了三家情人旅馆，后来又建了两座塔。这一次两座塔都建好了，我跟他们走的时候看到一个山谷，又画了一座铁索桥，给他们规划茶馆，之后再做几个展厅。我们就边玩边做，把这个地方打造成了一个很有品位的艺术基地。因为我父亲五月份去世，他们就在那个塔底下帮我父亲种了一棵樱花树，我这次去给我的父亲挂一个牌，写一句话：方寸之间天涯万里。八个字挂在我父亲的那个树底下。我是上星期在那边的，结果那天我头一抬，看到一朵樱花，樱花是四五月开的，挺好玩的。

许：好神秘啊。

蔡：对。做好事才会有神秘的际遇，神秘总是在叫我们做好事。

许：你们那代人对西方的焦虑感很严重，什么时候觉得可以慢慢打破这种焦虑，获得更广泛的自由了？

蔡：到了日本以后。因为我出国是先到了日本，看到日本取得了很多成就，解放了他们自己，包括如何面对战后的自我羞辱感。一个强大的、自信的民族在战后活生生地走下来了，而且他们仍然在文化方面具有世界影响力，在设计、建筑、服装方面都很厉害。

我去了日本以后，意识到他们的问题成为我们的问题了，我们是东方，我们怎么努力，永远都要在西方的舞台上混日子，需要西方的同意和认可。日本人很清醒，做任何展览都经常说，这个能过，这个不能过——那个标准就是在西方会不会打得开。日本给我的印象太深，所以我才从日本开始往更高的格局走，就是不玩这一局了之后，有没有另外一个局。所以像外星人系列[30]，就是从宇宙的视野和格局来看。某种意义上，这个角度使我自由了。

许：对。在日本的时光其实是你生活挺窘迫的一段时光，这种窘迫和小宇宙的恢宏，两者是一起并存的状态？

蔡：这个其实是从中国开始的。泉州是一个很小的城市，我们家就在环城河的旁边，钓鱼、游泳，就是这样的。你越小，就越想通过迷信的、风水的活动，去接近灵性的和看不见的世界。通过看得见的作品和活动，来接触永恒的或者看不见的世界，这基本上是我比较正经的、常年不息的一个艺术主题。如果我用一句话说明我在追求什么，我就是通过可见的表现不可见的，从家乡的到宇宙观的解放，这是一个必然。

许：你没遇到过特别绝望的时候吗？

蔡：这倒是被问住了，我没有很绝望的时候啊。不行也总是有什么其他的可能性，能行也未必就没问题。

许：迄今为止遇到的最大的问题是什么？

蔡：最大问题是要反反复复让自己感觉正在做的事情有意思。除了做这些以外也不能干别的事，所以就把它当有意思吧。我有危机感，就相当于爱情有危机感，你就会一直坚持做，没有危机感，它好像是你口袋里的手帕，就会丢了。

许：如果你不干这个，会干什么呢？

蔡：不知道，至少还会画画。跟太太去以前画过画的地方，比如说以前我们参加威尼斯双年展，那多辛苦啊，这次来我们就像游客，在旁边画点水彩，写生，哪一个餐馆好吃我们就进去吃。

许：但我觉得你会受不了的吧。

蔡：不会，在那个时候，我也能自己找到道义，而且它挺美好的。所以我最近一直在给我太太鼓吹，要在我们新泽西的牧场做一个温室，种很多花，以后我们就在那里面写生。

好的艺术家是厉害的野生动物，善于迷失方向

许：你是带着社会主义农村包围城市的经验去日本的，而且付诸了行动，那你是带着什么去了纽约的呢？

蔡：我开始去纽约是很好奇，二十世纪是属于美国的世纪，美帝国主义是怎么回事，我觉得应该去跟它玩一把。美国的艺术是有选择的，不是多元的，其实是顺我者昌。我是以日本艺术家的身份去美国交换的，是洛克菲勒基金会底下的亚洲协会请过来的。我认为美国最有意思的是创造了一个原子弹的二十世纪，这是一个经典的符号，没有一个艺术家在二十世纪创造出了超过原子弹的视觉logo，所以我就去原子弹基地考察，结果就留下来了。

许：我看你回忆画画的时候讲到，其实最初你对炸药、火药的理解，是跟死亡在一起的。后来做的时候，这个死亡的记忆会一直出现吗？

蔡：爆炸是很危险的，但是慢慢地我理解了这个危险，比它更危险的是这样炸算不算艺术，有没有意思，搞不好这是画了一个乌龙。我一直都在怀疑的，不能全部都是艺术的，肯定有一些不大艺术的。

许：比如说哪个是不大艺术的呢？

蔡：比方说奥运开幕式做的那些烟花，大脚印算是艺术性强的，但其他的很多烟花不能说都是艺术。

许：关于艺术家的形象问题，我们小时候受的教育是说，自十九世纪以来艺术家形象是反叛的、和所谓的大众高度分离的、晦涩难懂的，但是你做的所有东西却是人群可以参与的、可以感受得到的，甚至更像流行的，或者是大众式的。

蔡：你说的这个其实是误解，艺术家并不是这样的。从古代以来，艺术家就是很想进入主流、很想获得成功的，想讨好皇帝、教皇、有钱人。伦勃朗就很想跟贵族结婚，很想成为那个时代商人的宠物，维达斯夫从古希腊一直出发到意大利，又到了西班牙，拼命要卖给教皇，这些是历史的真实，但为什么他们就伟大，就永垂不朽了呢？

艺术家都在追求永垂不朽，有的人行，有的人不行，我猜测，关键就是强烈地想要获取成功的同时，他们有一个内在的自我反省，自己瞧不起自己，自己反抗自己的意志。他们是在这个摇摆里面找平衡，又给皇帝画肖像，又面临着自己的创造力和自己的人生尊严的挣扎。所以他们能够捕捉到皇帝的脆弱和肮脏的人性，别的人就只是涌进去，却没有

跳出来。所有的大师都在权力、名望、金钱和情欲的诱惑里面挣扎，但好的艺术留下来的是挣扎的坦然和天才的能力。我们总说他们是如何反潮流，如何反体制，如何做革命者，但其实他们都是走着一条反动的道路，却创造了革命的艺术。我不知道这样说清楚了没有。

许：清楚。那么你的摇摆和脆弱是什么呢？怎么表现呢？

蔡：凑热闹，但是又怕在热闹里面消失了，跟刚才说的那些大师有点像。

许：你觉得你身上最强的能力是什么？

蔡：最强的能力还是作为孩子的蔡国强的那一种浪漫。

许：这个浪漫是怎么被保护住的呢？它没有消失，没有被吞噬，这是很难的。

蔡：主要是因为有很多女孩子的保护。从小有奶奶、母亲，后来有两个妹妹，有女朋友，再后来有太太，又有两个女儿，工作室也有很多女孩子，她们在我身边都挺保护我的，这对我“做一个孩子”的这种性格帮助很大。还有一个就是，我怕说出来有一点点拔高了自己，我的东西基本上是很纯净的，回归本真，所以大家在跟我对话的时候，都有一种被鼓励和愿意帮助这个事情的动力，这一点我感到是有的。

许：会不会担心这种纯净有时候过分简单？

蔡：我认为是需要过分简单一点的。我认为好玩的事情是把复杂的东西简单化，不好玩的东西是把简单的东西搞得很复杂。

许：如果说你是这个全球资本主义时代宫廷中伟大的艺术家，你会喜欢这样的说法吗？

蔡：我已经得到了利益和好处，就不要再装了。那些艺术家其实是时代的宠儿，哪怕他们人生很潦倒，很苦难。

我明年要在普希金美术馆展览了，我就研究了普希金，发现其实大家跟我们都大同小异，普希金也是一直被那些诱惑搅乱着，但就是这样他才会有好作品。社会主义是世界当代艺术前卫运动的大本营，因为人们认为过去的艺术太保守，是资本主义和皇族的艺术，社会主义的艺术是欧洲工业化、现代化的产物，是人民的艺术、大众的艺术，所以产生了前卫运动，产生了一大批很好的艺术家，影响了西方。马列维奇[31]去到乡下又回来了，他是最早做方块式黑色的，

他在画布上画一个黑色的十字架，要给人家讲这不是抽象的而是写实的，是表现我们的机器、我们的社会的。后来我们说他如何开拓地表现出抽象主义，如何影响了整个西方，但在那个时代，他是站在悬崖边

缘上的，很怕掉下去。但叫他往里面走一点他又不愿意，偏偏要站边缘，这才是真实。

许：你怎么克服自己站在悬崖边战战兢兢的感觉呢？

蔡：我没到这么严重。

许：说到普希金，他的混乱既是思想上的，又是个人生活上的，但是你呈现的形象是非常有秩序的、清晰的。你的那部分黑暗和混乱在哪里呢？

蔡：我经常要找让我迷失方向的这种点子，因为你一定要承认你是天才，一件事情人家还没说你都已经有很多点子了，可那东西没用。什么才是能够让你迷失方向，再找回自己的呢？其实迷失了之后，除了怕以外，还有高兴和狂欢。最近好像都不迷失了，这可能更黑暗。

许：制造迷失需要什么手段吗？比如有的艺术家是通过女人，你是通过什么呢？

蔡：我的这个比喻不知道说不说得通，好的艺术家基本上是一批好的野生动物，绝对不是动物园的动物，这是一个很重要的前提，所以好艺术家和好艺术家之间在对话的时候，经常都不用出手，连说都不要说，就知道这个动物厉害。动物学家相当于策展人和评论家，他们总是在议论动物，规定动物的种类，说什么是好什么是坏。好的动物会迷失方向吗？会。可是好的动物就是善于迷失方向的，动物园的动物就不会迷失方向，什么都给它安排好，它哪里有地方迷失啊。

许：你对黑白式的直接对抗性是有怀疑的？

蔡：对。我从小就对比沈从文和鲁迅，我感到自己是比较像沈从文的那一种人。

许：偶尔会问自己“我是不是不够勇敢”吗？

蔡：当然是这样的。但就是你要真实，真实就是你的勇敢和力量。比如说你直接面对你的摇摆，你的现实，不回避。你还要很清醒，任何事都有一些失去，同时也有一些得到，有得有失，但底线没了，你就会很沮丧。全世界没有一个地方能给艺术家完全的自由。

许：所谓企业家式的艺术家，好像是过去二十年一个非常独特的产物，之前也没有这样的一个存在。你觉得会继续存在吗？

蔡：艺术家刚开始是孤立的，社会很容易把他当成异端，被当成异端是一个艺术家好的状态。慢慢他就变成了社会的主流，人们有很多办法来消费这些东西。这个时候，更好的艺术家出来了，要么能消化掉这

些东西，要么就不想干这些了。

会恐惧，会消失，艺术才有意思

许：昨天我们在钟楼吃宵夜，我就在想，在宋朝、元朝的时候，泉州是这样的，老蔡那时候肯定是一个主教或者教主，要不就是去印度、南洋做生意。

蔡：不行，做生意我不行。

许：那时候的创意生意，像美第奇家族。

蔡：对，美第奇家族。我这次回去要去美第奇，所以就装模作样地把佛罗伦萨的历史读了一下，挺感慨的，那时候的一个商人，很有钱，但是他创造文化。他发现了米开朗琪罗，把他收养了，培养成伟大的雕塑家。接着又发现了达·芬奇，发现了波提切利。因为当时都是画宗教画的，波提切利只画异教和人的身体，他们也支持他。后来他们发现这个时代的艺术家不行，就去支持科学家了，支持伽利略的那一套关于地球不是宇宙中心的学说。其实美第奇家族已经衰老得一塌糊涂，竟然还想整一点新玩意儿，就整出了意大利歌剧。他们实质上控制佛罗伦萨将近三百年。你看看这些事，听听这些事，再去佛罗伦萨，你要搞就搞一个厉害的，不然搞什么？

许：在上次那个片子里你也说，普拉多美术馆[32]有很大的展，你说你不想取巧，不想做个装置偷懒，要真正好好画？

蔡：对。艺术史上这些作品，怎么都集中在这里？进去之后感到像一个孩子被放到了圣殿里面，就是——哇！但同时，这个孩子也被放到了沙漠里面，在沙漠里面想撒一泡尿就撒吧，根本没人看到，也自由了，该撒一泡尿就撒吧，别想太多、别怕太多，为自己壮胆。

许：是不是壮胆的成分比较多？

蔡：其实你是被你的感性和你的天性在引导着做事。你是一头野兽，你不是动物园的动物，你有很好的自然规律和灵感。你说我是一个长不大的少年，这样比较好说。

许：你很早就意识到自己是野兽吗？

蔡：对。我一般不去动物园的，我看到动物园的动物会很难过。

许：你在作品中做那些动物的时候，是什么感觉？

蔡：我是把它们当人做的，那些撞墙的狼，各种各样的动物在喝水，我是把它们当人在做，用动物做自己。

许：那你觉得你身上的野性是在衰退，在增加，还是没有变化？

蔡：到十二月就五十九岁了，明年就是六十岁的本命年，荷尔蒙肯定要下降，但是荷尔蒙的有效使用肯定比以前更好。荷尔蒙不是一直固定的，就像人年轻的时候画不好性主题的绘画，这是我个人的体验，当年纪越大反而就对这个事情敏感了，因为失去的东西人才会更珍惜，这时做画的动力和理解的东西就更有意思一点。每一个东西都是在被破坏的过程中，人才会有意识起来，因为在建设的时候没有多少人会意识到正在崩溃。我们是处在崩溃状、腐烂状的。

许：对崩溃、腐烂，你会恐惧吗？

蔡：当然会，不恐惧就不会做了，会恐惧，才会有意思，才会把它当成事。就像写死亡的人绝对是怕死，说我完全不怕死，那就不要用死亡做主题。

许：对消失呢？因为你的很多作品都是很快就消失的，你对消失这么迷恋是因为什么呢？

蔡：它还好会消失，不消失就难看死了。

许：这个说得好。

蔡：还好会消失。你说北京奥运一直有那几个脚印多难看，太难看了，但它会消失就太好了。好东西就是你利用好了它的死亡。

许：是不是因为有泉州，有奶奶这样的人，有那种强烈的有根的感觉，你就特别不怕这种消失？

蔡：当然有关系，但说到这里就说到我们东方本体的一些价值观了，我们是不大认为有永远的东西的，所以我们跟西方人对地球环境的态度就不一样。他们很怕地球灭亡，我们认为地球绝对要灭亡的，所有的星球都要灭亡的，地球为什么不会灭亡？其实社会也是，社会制度也是没有永远的，全部都会消亡。艺术也是，艺术要是不会销毁，所有的艺术品最后都成了垃圾，在地球上泛滥。我已经有一点点不舒服的感觉了，所有时代的艺术家都来几张最好的东西挂在那边，拼命不让它消失，现在看挺造作的，有点难受。但是有时候这又是一个矛盾，美术馆辛辛苦苦地爱护这些艺术家的作品，又很感动，很温暖。但是严格来说，这都是垂死挣扎，还能撑多久呢，再撑下去总是要坏掉。

许：你对永恒性的渴望不强烈？

蔡：这才是追求永恒。哪一个都要永恒，就都不是永恒的。

许：你现在感觉到的那种消逝也好，衰败也好，你会思考自己的哲学到底是什么呢？

蔡：我的哲学其实不是很深刻的哲学，就是自然而然，无法释放，借力使力。

许：但是同时，你对各种事情的控制能力又是非常强的。

蔡：所以才要去追求一些难以控制的事。就应该办学校啊，办医院啊，修马路啊，做一些实实在在的事，别干那些不实在的事。

许：泉州特别了不起，在十二世纪泉州相当于世界的纽约，如果你生活在十二世纪的泉州，你的人生会是什么样？

蔡：跟马可·波罗一起回威尼斯去玩一玩。人家一直说我是模仿马可・波罗的故事。忽必烈对他说"你给我讲了这么多故事，怎么不讲讲你的故乡呢"，他说"我的每个故事里面都有我的故乡"，因为故乡是他的镜子，他知道那些城市的特点，因为都是跟他的故乡比较来的。

许：所以你去了世界这么多地方，在每个地方都看到了泉州吗？

蔡：对，每个作品里面都有泉州。做俄国的十月革命啊，做全世界的东西，虽然看起来是在做他们的国家，其实也在做自己的国家。

许：这个国家的形象是不是也在不断发生变化？

蔡：有。其实我平时是不看艺术内容的，我一天夜读大概五六个小时，都是读政治、历史、社会。

许：我第一次见到你其实是八年前，当时你在做奥运会。

八年前中国是那样一个时代情绪，世界对中国是那样一种期待，现在过了八年，你怎么看这个国家视觉和情绪上的变化呢？

蔡：最近我回泉州，突然感觉有大城市的样子了。我们昨天从上海乘火车到北京来，以前从上海到北京来或者从泉州去上海看展览，路上要走上几天，昨天就花了四个多小时。某种意义上应该说是，做了很多大事情，不容易啊。

许：对人的感觉呢？

蔡：我接触的人不多，这个很危险，回国永远接触这几个认识的人，然后就是被媒体采访，完全生活在一个二手社会里面。我一直想在泉州做一个文化智库，不是研究制度问题，而是研究怎么能让作为一个个体的中国人，不只因为财富、穿戴和英语的提高而在世界上更受欢迎。

许：你觉得为什么呢？给一个直觉答案。

蔡：直觉就是——我们的文化没有创造力，我们的电影没拍好——不能光把这些事情推给制度。中国人的故事里面其实包含着很多复杂性，他的爱情啊，他的更年期啊，他养小孩的苦恼啊，但中国人不善于讲这些故事给老外看，只能讲老外要看的那些故事——可是这也没有讲好，也是在一定的套路里。把什么都推给制度，我们就太狡猾了。

Chapter 06 冯小刚

我是迟到的长跑者，
也是逆着队伍往回走的那个人

1958年出生于北京

1985年北京电视艺术中心任美工师

1991年任《编辑部的故事》编剧

1992年与郑晓龙合写电影剧本《大撒把》，该片获金鸡奖最佳故事片、最佳编剧等5项提名

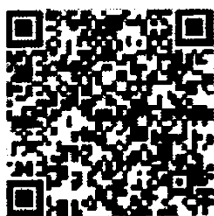
1994年导演处女作《永失我爱》

2007年《集结号》获华表奖优秀导演奖、金鸡奖最佳导演奖

2015年《老炮儿》获台湾金马奖最佳男主角，并获颁法兰西艺术与文学骑士勋章

2016年《我不是潘金莲》获西班牙圣塞巴斯蒂安电影节金贝壳奖、台湾金马奖最佳导演奖

2019年执导《只有芸知道》



扫码观看视频

在见到冯小刚之前，我有一丝紧张。我这一代人，倘若是在北方成长，都会受到王朔、姜文、冯小刚式的话语影响。那种玩世不恭，那种智力优越，在戏谑背后偶尔的深情，都曾让我们着迷不已，渴望自己也像他们那样说话。

我很快就意识到，自己成为不了他们，甚至开始反感他们。在表面的反叛之下，是对权力与名声的着迷，他们只想震慑他人，却缺乏真正的热忱去理解、鼓舞他人。最为致命的是，他们反叛性的言说，最终促

成了这股反智浪潮的兴起，他们成了封闭的既有权力的一部分。

在八十年代末涌现的这群“侃爷”中，冯小刚算是个迟到的成功者。在相当长的时间里，他只是在模仿王朔。他却韧性惊人，自从1997年的《甲方乙方》之后，他成了中国娱乐界最成功的人物之一。在回顾这二十年的中国文化时，我不无惊异地发现，他比任何人都更准确地定义了中国新中产阶级的价值观。他那些风靡一时的电影或许不够杰出，却直抵中国社会的悲喜之处。当好莱坞邀请他把手印留在星光大道时，一定是对他这种能力的赞许。

在荣耀顶峰之时，他又想尝试些别的，既是为了内心之召唤，也想打破外界的成见。他的《1942》想呈现自己对中国式悲剧的理解，《我不是潘金莲》则想解析此刻的中国。他想成为“冯大师”。尝试没有带来期待的回应，他对此忿忿不平。即使他自己也要承认，在做出这些大胆尝试时，他仍想维持某种平衡。他希望展现自己，但总是渴望被欢迎。在这种意义上，他仍是那个“冯裤子”[33]。

这就像他塑造的那位“六爷”，他同时是怯懦与勇敢的。这两者的紧张感，或许正是他创造力的源泉。



八十年代是黄金时代，

所有事开始朝着应该的方向去

许：你最早什么时候感觉到酒精的乐趣的？

冯：那太早了，二十多岁开始吧。在部队的时候还不太会喝，就是转业之后，1984年、1985年那阵。我在一工会，城建开发总公司工会。旁边单位里有一设计所，设计所里有几个画画的。我原来画画，我们就天天在一块儿画画。每天下了班，就凑几块钱吧，能自己做饭，做完了就开始喝，啤酒。还有散装的，拿暖壶打去，峨眉酒家，月坛北街那块儿。

许：你们喝的时候聊什么呀？

冯：那时候画画，主要聊的其实是这个。再有就是，那时候二十多岁，晚上去找点女孩来跳点什么贴面舞，就干这个呗。

许知远；你怎么看你在画画上的天赋？

冯：学画画的时候老师就说，“你得把素描画好”，我们一块儿的就有画4K素描的，画得倍儿瓷实那种。我就没那耐心，我特别想写生，拿一画夹，喜欢画颜色，有一阵我特羡慕画电影海报的。

许：看的第一部电影是什么？

冯：我记得是戏曲片《红楼梦》。我看着那些穿古装衣服的人，音乐都是大锣敲着那种，给我吓坏了，半截哭了，我妈给我弄走了。后来很长时间我不愿意看古装的人，实际到现在我也拍不了这古装片，给我幼小的心灵里留下了阴影。

许：八十年代有什么电影让你印象特深吗？

冯：《苔丝》，南斯拉夫电影《桥》，罗马尼亚电影《奇普里安·波隆贝斯库》，苏联电影《解放》《攻克柏林》，日本的《啊，海军》，美国的《虎！虎！虎！》，那阵不全是这个嘛？

许：那时候从来没想过去当导演？

冯：从来没想过。那个时候想，我就是画画。从部队文工团转业到了地方后，地方又开始要学历。我也没学历，就从工会找了底下一公司的库房，让我看库房去。我跟我们那儿那个党委书记掐起来了，他整我，想给我搁那库房去。我这时候认识郑晓龙了，他在电视艺术中心当主任，到我们宿舍玩。后来就说，“那你可以到我们那儿试试去”，我这

就等于原来都离开这行业了，又回到这个行业里来。我最早接触电影，是在1980年。

许：是不是跟何平？

冯：对对对，那是第一次接触电影，导演叫彭宁[34]。当时他和滕文骥[35]他们算新锐的，因为《苦恋》后来被毙了，彭宁之后再没拍成过。这人就消失了，前一年去世了。我给他做美工助理，他有时候愿意跟我聊天，所以也给了我一些影响。当时何平也是，那时候我什么也不知道，但何平他们已经在电影这行游刃有余了。

许：你对八十年代是什么感觉？

冯：所有事开始朝着应该的方向去。从社会的角度来说我觉得那是中国近一百年来最黄金的时代。也就是在那时候开始听到崔健唱歌，有人可以这么唱，是吧？也是那时候开始看王朔。一看我就觉得，这我也可以写啊，过去小说里的语言全是书面语言，觉得王朔很有意思。

许：你最早看他的作品是《空中小姐》吗？

冯：我第一个看的是《浮出海面》，给我逗坏了，太有意思了。很多关于那个时代的事。那时代我还事儿事儿的，去听"新星音乐会"[36]，去看全国美展，一届一届地去看。电影也开始变得可能性更多，那个时代真是……

许：特有劲。

冯：对，非常有意思。但那个时候我没想到我会做什么，我想继续画画，但是画着画着就觉得，我提高不了。到了电视艺术中心之后基本就把画画这事给放下了。后来看了王朔写的小说，我也开始想写东西。做导演的想法大概是在1987年、1988年那时候，而且我觉得基本上没什么可能性，谁会让我导啊？导演这事，现在来说是没有门槛了，但那时候它还真有一门槛，你得是电影学院毕业的才有可能。电影学院毕业分到电影厂，先当场记，干个五六年，然后副导演干个五六年，之后也绝对不可能让你独立执导，是联合执导。

后来是因为电影不景气了，拍电影的人要不然就不干了，要不然就跑电视剧这行业去了，这种情况下我和王朔找了韩三平到北影厂，他们说"非常欢迎，有钱吗"，我说带着钱来的。"那，随便。"当时我有一点不是特别明白，因为那时候电视剧风生水起的，收视率都特别高。我就想让观众喜欢看电影很难吗，用这方式做电影也一样啊。那时候是这么一个概念。

许：你说看到王朔的小说之后想写东西。他那种语言风格，对你来说特别容易掌握吗？

冯：对，因为我觉得我平常就是这么说话的，可以把日常的说话方式用进去。其实当真正进入他小说的时候就会发现，那些看上去特别像日常生活的说话，实际上他用了特别多的成语在里头，而且他是反着用的。他的小说我觉得是有一种反向的思维，就是这事该哭他一定往笑了写，这事该笑他是往哭了写。这种反向思维我觉得是非常厉害的。再有就是生动，我觉得人的嘴脸、面目，特别有意思。

许：但你觉得这种语言方法有它的问题吗？

冯：那是在一个新的背景里，也不是老北京话，而是北京机关大院、部队大院攒出来的这么一套嗑，它不是放之四海而皆准的，有它的局限性。但就因为它有地域性和局限性，所以带着特别大的劲，要是全都能接受的必然是白开水。

许：你什么时候感觉到这种语言方式在传播上有问题了？

冯：我好像还真是想过这事。其实早在2008年拍《非诚勿扰》之前就变了，但是《非诚勿扰》的时候我一看还挺好使。可是又隔了两年吧，2010年左右开始，不一样了。你知道，过去长得好看的男的，从三T公司[37]那时候开始，基本上彻底地被灭了。

就这种奶油小生被瞧不上了，持续了得有二十年。可2010年以后，突然间就翻回来了，变成了这男的得长得倍儿帅，而且不光倍儿帅，还有点倍儿面那种感觉。这个潮流回来了，小孩们开始喜欢甜的了，一直盛行到现在。语言也开始变化，过去很欣赏我们这套方式，夹枪带棒，不正经说话，但现在语言上突然也开始男不男女不女的。

许：你会觉得不舒服吗？

冯：我不是很欣赏这个。第一个我觉得它很假，还一个，我觉得一个好的演员应该是特别稀松平常的，放在人堆里头，或者在哪块儿喝酒，完全没什么让人觉得出众的。可是只要他进入到那角色，就能焕发出特别巨大的能量和魅力来。因此我们会喜欢罗伯特·德尼罗，我们会喜欢达斯汀·霍夫曼，我们会喜欢汤姆·汉克斯、阿尔·帕西诺。在中国比如姜文这种的，是一个人物在一个电影里。中国电影很多年都在说事，没人物。

《老炮儿》，管虎的核心在于立了一人物，这人物留下来了，过好多年说起《老炮儿》，什么情节想不起来，但是《老炮儿》里这人他还能记得。你光长得好看是没用的，你肯定得是一个有血有肉的人物，就像张涵予演那谷子地[38]，他也是一人物，留下来了；《秋菊打官司》里的秋菊，他们都留下来了。

我的电影要对着内心，拍喜欢的剧本

许：你拍了这么多年电影，哪个人物你觉得是丰满的，特别立得住的？

冯：比如葛优这个人，我觉得他就是一个有魅力的人，他没有简单地说演一好人，他演了一个让人觉得挺可疑的人。他嘴上说的一套和他心里想的是一回事吗？当然他骨子里也是很善意的。葛优演过的这些人物，有点淘气，有点不着调，但他内心也不拧巴，也不黑暗，知道什么是寒碜。比如说到爱情，哪一代人的爱情都是浓烈的，但是我们这一代人就有一点羞于表达。现在的小男孩在示爱的时候特别直接，在我们看就觉得太肉麻了。我们那代人，他是这意思，但是绝对不能这么说，他得拐一弯，好话也不好好说。葛优就是这样的，有时候会让观众觉得他亲切，觉得是生活在他周围的人。

许：这代人为什么会这么明显地有话不好好说？你明明爱听古典音乐，明明是英雄主义的，偏要装得不是。

冯：我觉得和“文革”后期有关系。首先，“文革”前谁骂人啊？没有人骂人。“文革”中就全是脏话连篇了。然后有一段时期里，大家崇拜的人是以暴力为核心的，比如谁能打架，同学就认为他牛，他身上带的那种习气影响了整个校园的人。谁打架能往前冲，谁拿着一板砖敢往脑袋上拍，他是那么一种血性。那种人他会单腿下跪来玩一求婚吗？肯定做不出来这事。因为“文革”太假了，所以“文革”之后对假的反感形成了一种巨大的反作用力。所有虚伪的、假的东西全都被打翻在地，全被不齿。所以比如说我喜欢听古典音乐，这说出来是不是有点臊得慌？

许：你丫装什么文化呀？

冯：对对对，别装。“别装”成为一个时代——就是这二十年的一个潮流。现在又开始装了。

许：这套话语系统是为了反对假崇高、假理想，但无意中真理想、真崇高也不敢说了，会有这个问题吧？

冯：对，羞于承认，然后变成另外一种假。

许：从电影《1942》的困境中我特别能感受到你想表达的东西，很让人尊敬。但这个东西受到流行了二十年的语言系统的影响。所以你们要为这负责吗？

冯：我觉得，这种形而上的东西其实在人的思想深处还是有的，只是有的时候被掩盖掉了。包括《1942》，大部分观众是因为不太爱看这苦难，看完了堵得慌。我觉得看刘震云的小说，他有一点是最可贵的，他通过这场灾难反映了民族性。民族性这事是特别深重的，这解释了为什么会导致一场灾难，而这个民族和其他民族面对灾难的时候为什么不一样。

为什么俄罗斯在面对浩劫和灾难的时候就涌现出一大批宏大叙事的作品，从它的音乐、美术、小说里，你会看出一种救赎的力量。这俩民族的性格就不一样。那么民族为什么会有这样的性格出现，其实是和信仰有关系的。我觉得佛教影响很大。因为中国自古崇尚儒教，佛教进入之后，为了和本土宗教争夺信众，就变成了一报还一报，患得患失——你给我捐一门槛，给我造一座金身，你拜我我保你，说的都是现世的事。实际上这是没有信仰。人在没有信仰的情况下可能就会出现刚才说的情况，大家集体反感假。别看有这么多烧香拜佛的，那不是有信仰。

我们在《1942》做采访的时候，问过一老太太："你觉得有天堂吗？""有。""天堂好不好？""好。""那你跟我说说天堂是什么样？"她的想象其实还是和富贵发财有关系，玉石铺面黄金街，喝口凉水都不饿。这完全是一个灾民对天堂的想象，是特别现实的。《1942》很多人看了不舒服，这个不舒服可能有两个原因，一个是苦难本身会让人不舒服，还一个就是观众觉得被冒犯了。但我觉得确实应该拍这样的电影，我们也认识一下自己，认识一下这个民族性格。

许：《1942》面对的是大灾难，而《我不是潘金莲》面对的是小的个人灾难，你拍的时候什么感觉？

冯：李雪莲受的所有教育都是一个人情社会的教育。现在提出来要建设法制社会，是从人情社会向法制社会的过渡，可能是一个特别长的时期。因为它是几千年积淀来的，所以她不太能理解得了。比如她和丈夫商量好了，说咱们俩假离婚，等该办的事办完了咱俩再复婚，最后她丈夫把这假离婚变成真离婚了。从人情社会的体系来看，她丈夫是骗了她，她是受害者。但是到了法院，人家判她丈夫赢。因为法院说这确实是真离婚，是有效的。所以她就觉得法院怎么站在骗子一边，判骗子赢了。她带着一个人情社会的方式去找父母官，认为法院不够大，要找当官的，官能领导法院。

《我不是潘金莲》这部电影让很多人担心，观众可以接受这样的电影吗？我觉得它会成为一部话题性的电影。而当一部电影能够成为话题的时候，就会有很多观众去电影院看，不看就没办法参与到讨论里来。

拍完了《私人订制》之后，我三年没有拍电影，中间去演了一部电影。这三年其实是在选择到底拍哪一个。那我演完《老炮儿》之后一下想清楚了，我就拍《我不是潘金莲》，我觉得它是非常值得做的，我甚至没有去想票房的事。我眼看着六十了，在我有效的时间里头，我还是觉得我的电影要对着内心，必须把非常喜欢的剧本拍出来。《我不是潘金莲》和整个社会发生了关系，这确实是近些年来中国电影界所没有

的。

许：李雪莲在某种意义上其实是一个专制主义者吧？

冯：李雪莲为什么最后去上吊，真实原因不是说她告状成了笑话，其实就是因为她老公死了，告状的链条断了，今后她不能再告状了。而这十几年告状实际上在支撑着她的生活，她变得特别有事干。这个源头没了，以后不能折腾了，她觉得她的生活一下就变成黑白的了。我说的这是她深层次的原因。她最反对的那东西不存在了，她一下觉得自己无价值了。

我要和自己的习惯做一个决裂，要革自己的命

许：你这么长时间保持了这样一个创作的频率，动力是怎么来的？

冯：我举一例子，《一声叹息》是一开始拍就给叫停了，后来过两年又可以了。那两年我就很想把它拍了，因为它和我的经历有关系，我离过一次婚，有切肤的痛和感受，就是这种纠结让我把它拍了。拍完那个，突然想起来跟王朔一块儿玩的时候瞎开过一个玩笑，要是一大腕死了，只要肯授权，说愿意在这葬礼上植入广告，那会不会所有的广告商真的不在乎这是不是葬礼，是不是灵车，都来拍广告。我觉得这个特别讽刺，所以就把它捡回来，等它在肚子里发酵了几年，成了《大腕》。就这样一部一部，一路拍到今天。

许：那你现在想起来《一地鸡毛》是什么感觉？

冯：那是我拍的非常好的一东西，但后来也没播成。现在母版都找不着了，我再想看一遍，也找不着这个碟。很有意思。

许：如果这个顺利出来了，并获得成功，你觉得你的人生道路会不一样吗？

冯：这个和《过着狼狈不堪的生活》《我是你爸爸》《月亮背面》一起，如果没有被毙，可能就直奔《我不是潘金莲》的路子了。这中间兜了一大弯，因为我要生存嘛。所有人都说"别，千万别给他投资，他的电影没一个能过的"，那我就开始拍贺岁片了。

当然我认为即便是贺岁片，我们始终也没有放弃在这个娱乐里头加入很多的讽刺，除了傅彪演的《没完没了》——因为那部是当时电影局和我说"你拍仨贺岁片，你就可以拍那个《一声叹息》"，我是为了《一声叹息》，我得必须完成这仨。《甲方乙方》《不见不散》拍完了之后，就生攒了一个。葛优在拍的过程中，从第一个礼拜到最后一个礼拜，一直在和我说，"能不能不拍了？花了多少钱了？不行我给你找一赞助去，把这窟窿堵上，咱别拍了"。

许：你想平衡所谓的贺岁片和商业片，但是毕竟拍了十多年。刚才说如果没有这些困难，可能一路就奔着《我不是潘金莲》来了。那这十几年的经验对你是个伤害，还是好事呢？

冯：肯定是好事。这些贺岁片让我赢得了观众的信任，他觉得看我电影好玩，有意思。这种信任是有惯性的，在这惯性里我拍的其他类型也被接受了，比如像《集结号》《唐山大地震》他也接受，那里面完全没有任何喜剧情节。还一个就是，所有的经历一定都是有营养的，一段

路不可能白走了，都会让自己变得更丰富。再有就是，如果从那边直奔这儿来，怎么导啊？年轻的导演有这心也没这力，没有这种可能性。是在过程中积累了人气，积累了信誉度，交了很多的朋友，当要做一件事的时候，这些资源都过来助成我做这件事。

许：你会觉得自己像是这代人里面一个迟到的长跑者吗？同龄人可能进入得比较早。

冯：是。我觉得很有意思的一件事，就是我和大家走了相反的两条路。大家都在拍文艺片的时候，商业片这条道上空空荡荡的，我就杀进来，拍了贺岁片；当所有人都开始按计算器的时候，我又调转头来，逆着队伍往回走。这个是刻意为之吗？我觉得也不是，我也不是一个有步骤、有策略的人。

许：是性格为之吗？

冯：对对对，性格为之。过去拍文艺片的几个典型，也就只有贾樟柯、小帅他们还一路那么坚持着，但他们是比我们岁数小的一拨啊。跟我年龄差不多的，你看艺谋、凯歌这拨，那个时候他们玩的都是文艺片，我跟他们玩的不一样。后来他们统统玩的都是商业片了，我又走了一条这样的路。这有点意思。

可能有一种直觉就是不能太随大流，大家都干这事的时候你就别干。比如现在大家都在攥着计算器想，谁加谁是几亿票房，再加什么样的故事，大数据一算。我觉得也不缺我这么一个。而且现在年轻导演起得都挺猛的，过十亿以上的新导演也有十个八个了吧，也不缺一个冯小刚。但是在另外一条路上缺我，我可以去那儿。还有就是我也干得差不多了，我的勇气来自于如果我冒犯了什么，或者别人让我今后不许拍电影了，我不会像刚开始执导那样拿脑袋撞墙去，现在可能是一种解脱。

许：真的解脱吗，还是暂时这么想象？

冯：其实我处在矛盾中。一是心里想玩，老觉得快六十了，再不玩来不及了，有好多比拍电影好玩的事。我就老在想以后不拍电影了，我得画画去，我打球去，或者我写小说去，或者我学一样乐器。但我一直被绑在这辆战车上，到不能拍的时候基本上也是玩不动的时候了。如果现在有一个强力说“你别干了”，那我觉得可能是一种解脱。但是没有这个人按着说“你不许拍了”，我就觉得还是有一些想拍的东西。而且我又觉得，从拍《我不是潘金莲》开始，我才真正入了拍电影的门。

许：是这种感觉？

冯：是这种感觉。我第一次有这种感觉是从《夜宴》开始的。拍《夜宴》的时候我看着那些画面，觉得我过去不是传说中的瞎拍嘛，我觉得这才是电影。第二次有这个感觉是在拍《1942》的时候，跟吕乐我

们两个人在一起，他会给我找一些片子看，跟我商量用一个什么样的系统来做这个，一直到这回和罗攀合作拍《我不是潘金莲》。我觉得特别有意思，开始学习，提高的空间一下变得特别大，觉得入门了。因为在这个圆里头，我们不是拍一个正常的宽银幕的镜头，拿一个黑框给它一过，这个是不行的。要在这个圆里头，想它的构图是什么样的，影调是什么样的，它必须要严格地使用这套世界语言的系统。过去其实是有一点东一榔头西一棒子的感觉。

许：这是多让人陶醉的感觉啊。

冯：对对对。所以我每天拍这个我都特别兴奋。在现场要拍之前，我和罗攀两个人会习惯先说等会儿等会儿。副导演和执行导演问怎么样，可以了吗，演员可以了吗。我说等会儿等会儿。其实他们不知道我们俩在等什么，我们两个人就跑旁边抽根烟，站一会儿。我俩互相会问一句话，“是不是太正常了？”——“太正常了”的意思就是又回到原来习惯的经验里去了，问题在于需要知道怎么把这正常打碎。所以我们会在准备好了之后突然又重新来，大家继续等。每天都在和自己的经验做斗争，然后拍出来一个经验之外的东西的时候是非常兴奋的。《我不是潘金莲》视觉上的语言非常统一，章法不乱，结果就很有意思。每个镜头为什么要这么摆？为什么要选择这个景别？构图为什么是这样的？绝没有说咱们时间来不及了，就快点，没有，肯定是我和摄影师两个人在脑子里转了几圈。

许：这个过程中你觉得特别难把握的是什么？

冯：特别难把握的是，我觉得思想里有一个火花，但那不是我熟悉的东西，而我有很多的习惯，要和自己的习惯做一个决裂。

许：革自己的命。

冯：对，要革自己的命。刘震云小说的一个特点就是絮絮叨叨，不是强情节在支撑。看似无关紧要的细节一块一块堆叠。可电影的时长有限，它跟观众的生理有关，在一个黑屋子里坐超过俩钟头，一个人就待不住了，那么我们必须在这样的时长里完成它。小说可以随时放边上睡觉，明天早上拿起来又看，但电影需要一口气拿下。所以这个阶段是挺痛苦的，在不停地取舍。是不是舍了很重要的东西，等意识到的时候为时已晚，对作品会有很大的伤害。所以我就做了一个最笨的决定——全拍。

我举一例子——我不知道你看了这电影没有——马文彬请李雪莲吃饭之前，和那个县长有一番对话。我全套拍了十七分钟，现在可能留了五六分钟，当时差点把这场戏给砍了。为什么要砍？核心的一些话就是约李雪莲，“你把这事弄定了，我去出面”。但如果只剩下这几句，这场戏就没必要了，都不用说什么，下一场直接就是市长去找李雪莲了。这场戏真正好的其实就是他那一大番话，而不是一个简单的交代功能。这

样的段落小说里有很多，如果按照传统电影的剪辑叙事，每场都拿掉照样接得上，而且节奏快起来了，但是味道就没了，丰富性就没了。所以要不断地取舍。

背了这么多年，
我现在可以把票房包袱卸下来了

许：刚才你谈到你感觉迈上了一个新台阶。你身上哪些东西是可能妨碍你迈上新台阶的，就像你当年感觉画画可能画不上去一样？

冯：其实从画画的时候就有这种问题，就是我对细节特别敏感。很多导演的优点其实是结构非常好，但是输在了细节上。而我是细节非常好，但很可能会输在结构上。结构的能力我认为我是弱的。所有的起承转合，我一般先想到的是最生动的细节。

许：2000年的时候你是不是做过一场描绘中国电影传统的演讲[39]？你说电影的大房间里拥了一堆人，而你就像是在旁边修了个耳房，你是个不同路数的人，建立了自己的小空间。

冯：我那时候说的是，大家都想进入电影这殿堂。第四代进来了，说咱得守着门，没想到第五代没走门，从窗户进来了。然后呢，第四代对第五代说，“既然来了，咱们的人也不能再多了，我们守门你守窗户，别人就进不来了”。结果第六代从地下出来了，既没走门也没走窗户，从地底下刨一洞进了这屋。再往后就开始有守房顶的，咱都得想到，没窗户没门这墙咱也得守着，地也得守着，顶也得守着。

要想进入这个殿堂挺难的，都是电影学院这系统的人，而我是个野路子。后来就发现，另辟蹊径是特别好的，因为大家陷入了一种思维的模式，而我就不进这屋，我在外头搭一帐篷，我干吗非进这屋啊？这是在这屋里头守的人怎么也没想到的。大家所有的思维都是怎么把这屋给守住，但另一种思维是我不一定非进这屋，这就是我刚才说的大家都在弄文艺片的时候我拍商业片，现在大家觉得这帐篷不错，都跑这帐篷里来了，我一看这屋没人守了，就回这屋了。

许：如果突然有个强力让你不拍了，你觉得你给行业留下的遗产是什么？

冯：这事确实没想过。拍电影拍到今天，又在一个这么商业的气氛中，我还能去做这样的事，还能调动这么多的资源，有这么多的宣传费来推广这个电影，我觉得其实都是前世积了德了，我是真的挺知足的。现在有的时候我确实觉得有点累，拍一部电影耗费太多的心血，这里头有体力的，也有心思上的，它会让我觉得被掏空了一下。这个时候其实是需要一个很好的能量聚集的机会，让我重新产生欲望。其实，因为拍《1942》特别累，后面又着急给投资人把损失挽回来，匆忙地拍了《私人订制》，当然收到了一些观众的批评。我也觉得，观众虽然买了我这面子，有了很不错的票房，但是消费了人家对我的信任。这里面有一个反省。

所以下面要做的东西，万不可胡来，得好好的。首先对得起自己，这样就会对这事特别认真，实际上是对观众的一种尊重。这中间一下扯了三年时间，然后做了《我不是潘金莲》，我觉得这和时间的沉淀是有关系的。我和管虎一块儿拍《老炮儿》的时候，其实也在管虎身上学到了很多，我发现他有很多值得我学习的优点。

许：比如呢？

冯：他拍鸵鸟那个情节的时候做观影调查，一开始收回的答复都是不懂，干吗出来一鸵鸟，很多人就让管虎把这段给剪了，说本来就长了，但管虎非常坚持。可是到了放映之后，观众其实特别认可鸵鸟这个情节。所以有时候观影调查可能是取样太少了，不一定准确。通过《老炮儿》我也能感觉到他坚持的是什么。

我认为就今天的观众来说，都是粘上毛比猴都精的，对电影的判断其实没想象中那么盲目，只有九零后的孩子有点盲目。《老炮儿》的大部分观众年龄段在四十岁、五十岁、六十岁，这部分人看电影不踊跃的主要原因是没有他们喜欢看的电影，电影都是给孩子拍的。《老炮儿》其实调动了这个年龄层的人，这个年龄层的人如果产生了观影欲望，他们的经济能力，各方面都远远超过九零后这帮孩子。所以我觉得和管虎一起做《老炮儿》收获挺大的。他们做这个片子，包括对音乐的使用、剪辑、取舍，很多方面是值得学习的。这次拍《我不是潘金莲》，也是用的《老炮儿》那个摄影师罗攀。我说罗攀无论如何不能用烂了街的方式再拍这部电影，咱必须要想到一条别开生面的路子。

许：如果《我不是潘金莲》在商业上很不成功，你会很困扰吗？

冯：首先我觉得我是可以接受的，因为在拍这部片子之前我就有这样的精神准备。我如果拼命地矫情票房的事，我何必一开始选择拍《我不是潘金莲》呢？要是说奔着票房去的，那会有很多比它更有优势的选择，但是我也乐于见到它有一个不错的票房。我发现屡次低估了观众，观众其实给了一个特别好的票房。就像《老炮儿》排片给得特低，才百分之二十。而且除了头一天给了百分之二十，后面都是百分之十七八、十五六的排片，但是它能够持续地有那么好的票房成绩。当然对我来说，我不想再被票房这事绑架。我得说，没有一个导演不希望票房好的，但是不要把这包袱背在身上。我已经背了那么多年了，我现在可以把这包袱卸下来，拍一好的电影，就行了。

许：年轻的时候你喜欢《美国往事》，拍一部这样的，非常证明一生啊，你现在还有这样一个目标吗？

冯：我觉得那就是一命。其实现在拍电影，电影之外的事考虑得少了，考虑它没用，什么去戛纳、奥斯卡，想了一堆也没用。如果是一好电影，就算没去这些地方也是好电影，如果不是好电影，就是去了也不是好电影。这些荣誉和奖项改变不了已经拍完的这部电影。

Chapter 07 姜文

不拍电影时，
我面对的质是十几岁时的困境

1963年出生于河北唐山

1984年毕业于中央戏剧学院表演系，后进入中国青年艺术剧院

1986年凭《芙蓉镇》获百花奖最佳男演员奖

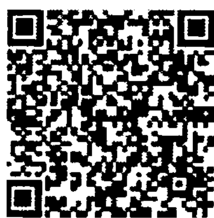
1993年自编自导电影《阳光灿烂的日子》

2000年电影《鬼子来了》获法国戛纳电影节评委会大奖

2007年　《太阳照常升起》上映，入围台湾金马奖最佳导演及改编剧本

2011年　《让子弹飞》获得金马奖最佳改编剧本

2018年《邪不压正》上映



扫码观看视频

等候电梯时，突然想起了一则旧广告。四幅照片并列一处，依次是一瓶伏特加、一辆劳斯莱斯、一张海明威头像，照片下分别写着酒、车、作家。我忘记了第四个，它该是广告主，它标榜自己就像前三者一样，在各自领域有着不言自明的号召力，符号价值甚至超越行业本身。

它该是刊登在某一期《生活》杂志上，这份早已停刊的杂志是我视觉意识的开启者，尽管愤愤不平，我却不得不承认，一张照片的确经常抵得上一千个词。这也是我们时代的特征，形象即实质，可能比实质还重要。

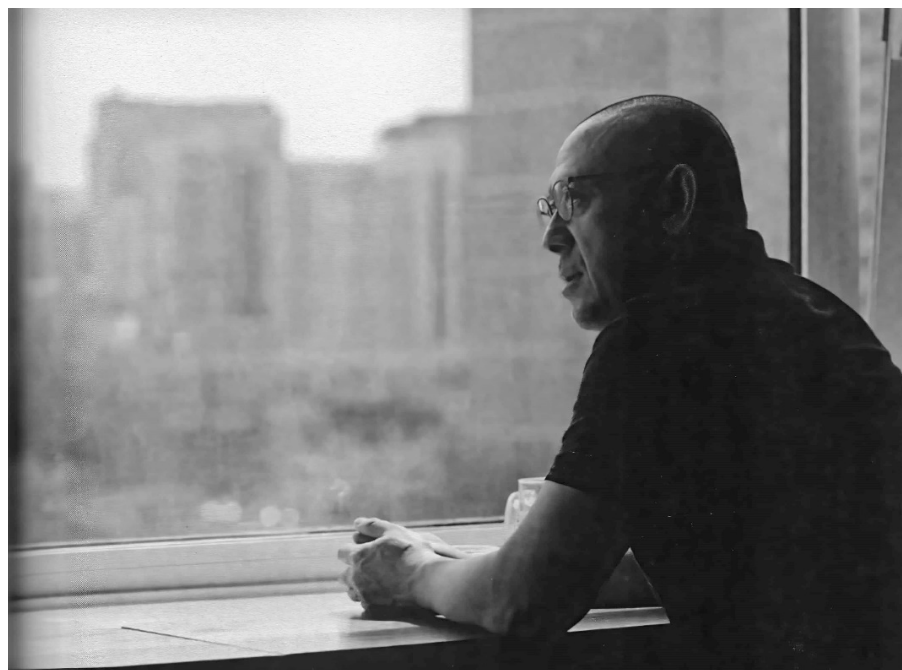
姜文的肖像也同时跳入脑海。倘若设计一幅类似的中文广告，或许可以用茅台替代伏特加，劳斯莱斯变作红旗，姜文则可以取代海明威，

他的肖像下同样可以写下“演员”或“导演”，不必做多余解释。

他们也的确不无相似。姜文咧开嘴的笑容、他的寸头、那对扇风耳，像胡子拉碴的海明威一样令人难忘。他们都英俊，才华横溢，具有高度个人化的风格。他们还乐于展现自己的雄性特征，是各自时代的男子气概的象征，有一种“野蛮人”式的魅力。他们因此获得一种显著的无龄感，即使到了晚年，海明威还在竭力展现自己的活力，四处吹嘘可以让第四任妻子彻夜兴奋；当你说起姜文，很难意识到他已在舞台中央活跃了三十余年，当同代人都陷于某个具体时代情境时，他却总能激起新的社会情绪。

姜文的工作室就在亮马河旁的一座公寓中，它朴素、线条生硬，带着晚期社会主义的气味。他约我十二点见面，吃一顿简单的午餐，再开始正式采访。他那迷人的妻子之前对我说，姜文是个害羞之人，需要一番心理预热。

我不无忐忑，更需要这种预热。这与姜文在我青春期扮演的角色有关，也源于他的种种传闻，他桀骜不驯，一言不合就让对方下不了台，尤其是面对媒体时。



我借助历史表达自我，

而不是历史本身

许：时间的长度对你来说为什么那么重要？

姜：我经常感觉不到时间。我有时候在想，是不是拍电影把我的脑子和时间都给拍乱了。我经常不自觉地用我拍过的电影来串起这三十年，我原来很排斥这样，我说这个东西都是假的，跟我没什么关系。但你用很长时间把它们做出来，你搭进去的时间是真的。所以我现在也有点乱。

比如《阳光灿烂的日子》里，很多戏是冬天拍的。当我再看的时候，我忘了是冬天，因为剧情要求是夏天，你就真以为它是夏天。其实老莫里面那场戏完全是冬天，我们用喷火的喷子，花一上午把地上的冰给喷化了，把雪扫了。当时演员都穿着大衣裳，让他们脱了，喷上汗，装夏天。但是镜头反打过来你就能看见，耿乐他们那排人的后边，树是没有叶子的。尽管你知道那树没叶子，但还是觉得很热，这其实就已经扰乱你对时间的认识了。

许：一个装出来的夏天和一个真实的夏天。是不是那种装出来的夏天，可能比真实的夏天更像夏天？

姜：那是。据说卓别林参加了一次模仿卓别林的比赛。

许：他没得上名次是吧？

姜：他得了第三。所以我觉得艺术、电影这些都是人们想象的东西，是主观的真实。主观的真实最有意义。复制一个当时的样子其实没什么意义，印象才重要，绘画到最后也是画印象。

许：尽管每个人都有自己的主观，但有些主观比另一些主观更接近现实。想象需要精确，主观也需要精确。这种精确的主观是怎么做到的？

姜：我觉得恰恰不需要精确，就是要更有你自己的印象。莫奈画的那些画精确吗？印象不代表精确，它是在精确之上的、能给你感受的东西。比如说我们拍一个东西，肉眼看见白塔是这么大的，但用一个比较广的镜头拍完之后，白塔就被推远了。它在镜头技术上面是精确的，但不符合人的印象。机器上的精确没有用，那实际上破坏了你的印象。

许：但是我们所有人都知道，你做的片段里，追求每个细节的精确性，从一个日本的军服到整个当时的城市。是不是只有在这个精确的基

础之上，才能有一种真正的主观？

姜：你说得特别对。如果没有这样的精确做基础，你知道你的想象和感受在哪儿吗？很多人拍东西，一来就是我要“感受”，那更错。但是，一上来就追求机器式的精确，更没意义。

许：其实你很早就在处理历史。溥仪[40]也好，李莲英[41]也好，一个“文革”时候的知识分子[42]也好。当时你还很年轻，二十郎当岁。你的这种历史意识，或者说，某种意义上的历史迷恋，是怎么来的？

姜：我觉得好比你写梁启超，你不是在写他，你是在写你自己。任何历史其实都是现实，要不然你聊它没意义。你不能假装没有你。历史对你来说是一个可借助的东西，但是你表达的一定不是历史本身。

许：为什么你喜欢借用历史来表达？

姜：那能借助什么？要不就借助未来，要不借助现在。

许：借助未来是什么感觉？

姜：其实现在是不存在的，现在一瞬间就变成历史了。未来其实也是某种现在，我将来可能会拍一点未来的故事和想法。但你知道，人对未来的想法往往是非常可笑的。越是专家越离谱，比如“一战”时候的将军想“二战”时候什么样，反而比普通人想的还不着调。

许：我昨天听了好久的《乡村骑士》[43]，你说这个音乐是一个很大的源头，最终驱动了《阳光灿烂的日子》。《邪不压正》是由什么样的音乐和情绪驱动的？这部电影一开始的诞生是通过音乐吗？

姜：《邪不压正》是从张北海的《侠隐》来的。这可能比《阳光灿烂的日子》复杂一点。

《阳光灿烂的日子》是当时王朔和我一起玩，我们俩就隔着一条三环路，经常晚上一起看片，不是我到他那儿看，就是他到我这儿看。有一天他发现我正跟另一个导演争夺一个小说的拍摄权。他说算了算了，你争它干吗，你看这个得了。他就把自己的小说给了我。当天晚上我就看了，一直看到天亮，因为我读东西比较慢，一个字一个字读。我说这个太好了，我让他给我写剧本，他说我帮你推荐个人吧。我说你推荐谁，他说就你自己吧。写完剧本，我又拍了一个《北京人在纽约》，拍了一个香港片《狭路英豪》，然后就导这个戏了，前后不到两年。

但是《邪不压正》不一样，我大概2007年以前就把《侠隐》买了，拍的时候2017年，上映的时候都2018年了，十年的时间。我撂了很久，因为我得把它想明白。它不像《阳光灿烂的日子》离我那么近，是立刻能闻到的。这个东西有点远。但是我撂不下这个东西，续了两次版权。还好张北海大哥非常愿意我拍，说那你就续，就等你拍。

这里面的确有一些需要回味的东西，他写的干面胡同离我小时候住的地方很近。我住在内务部街，内务部街南边是史家胡同，史家胡同再南边就是干面胡同。这儿有非常意思的地方是，北京很少有什么胡同以街命名，它不叫内务部街胡同，就叫内务部街。这是〈邪不压正》故事的主要发生地。还有“狐狸塔”[44]、六国饭店[45]、北海、前门火车站，还有美国。我跟张北海聊过，问他是不是对这边熟？他说不是，他离开北京太久了，不太知道这边什么样。他之前确实住在东城，在干面胡同，但前后左右就不熟了。然后他找了我的一个同学，叫曾力，中戏学美术的，给他设计，帮他找了一些老地图。我说甭找了，我就住那边。

我从1974年一直住到前不久。从十一岁一直到三十多岁接近四十岁，我看着那个院子，不断对它有新的认识。当我不断对我的未来和过去有新的认识的时候，就不断对张北海的《侠隐》有新的认识。通过十年的时间，我认为我可以掌握它了。我住的那个地儿是内务部街11号，所以我让主角李天然回北京以后住的就是内务部街11号，因为干面胡同没这么好的宅子。这宅子好在哪儿呢？六公主府，是光绪的六闺女嫁人后住的地儿。在她嫁人之前，那儿本来就是明瑞府。明瑞是个大将军，立过很多战功，他的二儿子继承了爵位，是他们满人当时比较高的爵位。她嫁过去的时候，她的老公还没沿袭这个爵位，所以就有一段时间叫六公主府。

这院很有意思，住了很多搞艺术的，包括后来考上音乐学院的，弹钢琴的。这是我小时候认识的情况，但我并不知道它的历史。后来我才明白，这是六公主府。

到了民国的时候，大概1916年还是1918年以后，民国不给他们钱了，他们就开始卖东西，卖给一个盐业银行总经理，他把东西藏在我们院的后山洞里面。我们小时候老去那洞里玩，洞里没有电，各种曲里拐弯都是石头。那时候胆也大，什么都看不清，凭记忆摸着走。据说后来博物馆很多东西，都是从那里搬去的。

许：小时候白在里面混了。

姜：白混了，我们一直以为那是防空洞，但它不是防空洞，它是藏宝贝的。还有我住的那个地，才逗呢，这房子叫双连塔，就是两个屋脊，中间一个凹槽，凹槽里长了好多草。我们小时候就上去玩。上面屋脊上画了好多老画。人家看不懂，就当“四旧”给喷白了。后来听人说这院子叫听雨轩。后来又查资料，曹雪芹来北京就住那儿。

那个院挺有意思，那条街也挺有意思。后来我发现梁实秋也在那条街上，但他不在我们院，他住不起，他在那条街上的20号。我们在胡同口，是东边最大的一个院。这个老北京在我脑子里复活之后，里面的这种历史的渗透就开始不断滋生，变得非常有质感。

许：所以某种意义上，它是从一个非常具体的空间出来的。

姜：对。《阳光灿烂的日子》对我来说是从一个音乐出来的，包括

王朔的一句话。但张北海不能给我这样的一句话，因为他离开北京的时候也很小。

许：他是1936年到1949年生活在这里，离开北京的时候十三岁。

姜：他是不是早就走了？可能早一点，再晚就走不了了。不管怎么说，十岁左右[46]。男孩记忆晚，五六岁才记点事，十岁真的模模糊糊。我在纽约和北京都跟他聊过，其实好多事都是他的想象。有些是记忆，还有一些是他父亲的传说。

许：你初读时最强的印象是什么？过了十年还记得吗？

姜：记得，因为这个东西居然是我家那边的事情，有意思。我们家原来还有这样的事发生？另外，对里面的吃喝玩乐印象很深。它作为小说是非常好的，但是要改成电影，得搭点功夫。

许：那个时刻，1936年、1937年，对北平来说是一个转折时刻。除了跟你个人的关系之外，那个时刻的北平对你来说魅力是什么？那个时代整体的状况和情绪是什么样的？

姜：你说这个有意思。有一个美国《纽约时报》的记者叫哈雷特·阿班，他写了一本书，My Life in China，被翻译成《民国采访战》。他1925年来，1941年走，采访了很多人。当时我觉得他对北京的认识非常有意思，我也有这样的认识。

蒋介石得手之后，权力中心就转去南京了。这样一来，北京其实变成了一个有闲城市，还有两个很好的大学在这边，南京没有这么好的大学。北京充满了有闲的人，好读书的人，不满现实的人，还有一些来路不明的人，比如当时斯诺[47]他们也在这边混。

不像上海，那边总惦记着赚钱，老想着赚钱脑子就会出毛病，北京这边人的脑回路就很简单。有闲有两种，一种是没钱的闲，一种是钱够了的闲。除此之外，还有一种人，就是特务，带有特殊使命的。无论是东方的、西方的、共产党这边的，还是国民党这边的，都有。哈雷特·阿班对这个城市的认识是充满好奇心的。最近有一个英国人，叫保罗·法兰奇[48]，写了一本书叫《午夜北平》。这个英国人很聪明，他写小说不写上海，就写北京。因为他觉得从文学角度上看，后者更有意思。那些旅游公司就按照他的小说设计一个项目，到北京拿着他的书说，你看当时谁在这儿把谁杀了，有意思。那时候的北京更神秘，更令人好奇，而且它本身更丰富。

还有一点，就是谁都知道中日战争是不可避免的，而战争爆发的地点也可能在北京。因为北京周围，包括卢沟桥附近都是有日方驻军的。

许：因为“庚子条款”。

姜：“庚子条款”以后是“何梅协定”，日本人已经把部队调到了北京西南角。明眼人一看就知道北京很危险，远比其他地方危险。所以当时的北京基本是一个间谍之城。

许：危险会赋予一个时空特别大的魅力。

姜：是。有危险，有不确定，甚至还有北京城特有的某种慵懒，就觉得多大事儿咱没见过。

许：所以我特别喜欢张北海书里的老太太说，八国联军来我也没觉得怎么着，小日本能怎么着。

姜：北京就是这个味道，打几天仗，算多大事儿。

我们是生活中来的，

电影就是我给生活起的外号

许：刚才我们说从你家出发，北平变得越来越有感觉。你的电影在建构一个世界，北平的世界。这个过程中最困难的是哪部分？

姜：其实按理说没什么困难，就是实现你能看见的东西。但是它会有一个过程，这个过程充满困难和歧途。我拍电影，准备的时间和写剧本的时间，已经让我在脑子里看见这个电影了。我知道从哪出门，往哪去，从哪拐弯，在哪拍。

内务部街，尽管是我家，但不能在那拍，因为已经变样了，只能搭景，我就跟一个合作者在云南搭了一个地儿，搭了四万多平米的房顶。但是房顶外怎么办？还得用电脑特技来做。理论上没什么困难，但具体做起来，不同人脑中的想象是不一样的，这就费老劲了。我不知道费劲叫不叫困难。

许：费劲是知道明确的解决方案的。有没有那种不明确、模糊的、不知道怎么办了的情况？

姜：解决方案已经有了，开拍之前我肯定是有了各种各样的方案。

许：对你来说，老北平的颜色是什么样的？它的声音是什么样的？

姜：其实有很多资料认为，整个老北京，包括鞑靼城[49]和南城加起来，不过一两百万人。东城区又是大宅子多，人口比较稀。毛主席在《论持久战》里面说得特别有意思，他说日军过了长江到了南方之后，在北方每平方公里只有2.2个日军，我们就有可能组织团以上的兵力打胜仗。那你可以算算东城区每平方公里有多少人。算出来之后就觉得它没那么喧闹了，它喧闹不了，对吧？南城和城南不是一个概念，南城是前门以南、永定门以北，城南就是永定门外了，乡下。人最多、最密集的是大栅栏，东城没那么热闹。

所以我觉得咱得遵循人口密度来聊，不能把这个事聊得那么热闹，《侠隐》里面的北京相对安静。当然有一条街可能比较热闹，就是米市大街，从灯市口到协和医院的那条胡同，有两三个电影院，还有一些银行。声音就根据这些去设计，走街串巷的，磨剪子戗菜刀的。但你得想一个大宅门里面有几把刀，多长时间磨一回，别来了瞎吆喝半天没人磨。

还有一点，其实老北京拍了很多，大部分是前门以外的。但东城挺少的，尤其是1937年的东城，其实没有。

许：你做完三部关于民国的电影后，对民国的感觉有发生变化吗？民国对你来说到底是什么样的？

姜：当然会不断地去深入，去了解，但其实也没什么变化。所有事情就产生在这个土地上，没有那么另类，没有那么不同。当时孙中山拆庙建学堂，蒋介石出的那些新生活的东西[50]，也没有什么特别的。

我不觉得民国对我来说有更特别的东西。不过是很多人见识不够，造成了信息不对称而已。穷人仰慕富人，没见过世面的仰慕去过剑桥的。对我来说，那会儿人挺脏的，没有洗澡的条件。梁实秋就住在我们胡同，所以后来我对他比较有兴趣。他写过一个散文，他们最早上清华学校，美国人弄的，老师是林语堂，规定他们去洗澡，他们不去，因为不习惯，就雇个马仔替自己去。后来美国人说怎么能这样呢，必须打卡，即使这样也不保证能让他们每天洗澡。

许：你这么迷恋人与人的关系，你认为那时候人和人之间的关系是什么样的？

姜：可以说比现在简单，但简单并不意味着好。人干吗非要简单，人应该聪明一点。我最大的理想就是每个人都很有本事，每个人都很聪明，这就是我的理想国。个别名媛富家子在那里胡闹，就成了大家津津乐道的事，不过是因为大家贫富差距太大，这样没什么意思。

那个时候当然穷人很多，民不聊生的事很多，卖儿卖女的事也发生，能有什么趣味，有什么品质？我不太觉得。当然美国也有过，因为让人吃饱这件事，从全世界来说，是“二战”以后了。海明威也经常挨饿，在《流动的盛宴》里边，他在巴黎不断地挨饿。

说回北京，要让我选择，我不想回到旧北京，不想回到旧社会，我愿意在现在，或者再往前。往回不是个办法。

许：你在电影里面有处理复仇和爱情的关系。对你来说复仇到底是什么？它最本质的东西是什么？

姜：这事不好说，但它确实应该在电影里。为什么好多艺术品和电影都在聊这个？其实人们都想用法律来界定这两件事。

界定的结果是，人们屡屡犯法，但却发现人性就在这犯法的过程中。过去没有法律概念，你把我爸杀了，我就把你杀了。所以当年施剑翘[51]被判的时候，大伙儿都觉得这么好的闺女，干吗给人判了。你把人家爸杀了，人家把你杀了，这有什么不对吗？但这是违法了。这事今天聊不完，但它确实是各种作品愿意触及的东西，《侠隐》也触及到这个。

所有有困境的东西，都是艺术作品应该表达的东西。因为人们可能在这里面找到在别处寻不到的安慰。

许：处理人和人的关系这么多年了，现在跟二十多年前相比，有什么差别？

姜：我一点进步都没有。不但没进步，可能还退步了。为什么这么说呢？我最近在反省这件事。我假装会拍电影，组织一个几百人的队伍，弄个剧本，按着路子走，随着一个故事生活一年到两年。我在这里面可以找到我的位置和感觉，甚至如鱼得水。

当我不拍电影、回到现实，我面对的仍然是和我十几岁时一样的困境，我不知道怎么处理这件事。因为如果我过分地去处理，有人就会说，我不是你的剧本，我不是你的角色，这会让我警觉。回过头看我这二十多年，有一大半时间是在假定里度过的。

这个事不是我个人的困境。整个人类，实际点说，就是按仨俩个剧本活的。基督教不是一个剧本吗？佛教可能也算一个剧本。莎士比亚是个剧本。有人演一辈子，莎士比亚演几个晚上。本质区别在哪？没什么区别，反正都是按照某一个人写的东西。

许：也对。那你的原初剧本是什么？

姜：我不知道，我在找我自己该演的剧本。

许：别人说，姜文，你别把我这个事当成一个剧本处理。这话背后是说你别以自我为中心地来理解各种事情。自我中心这件事情，对你来说是什么呢？

姜：我没把我自己当中心，我觉得谁当中心都有点可笑。但是你如果弄一个故事，大家都认可，然后去把这个故事实现，这也是一种活法吧。我是在拍民国吗？我根本不是拍民国。《阳光灿烂的日子》是真的1973年、1975年的故事吗，当然也不是。包括《让子弹飞》，我真那么尊重鹅城什么样吗？那不是我。

其实有一点很有意思，我们是生活中来的，生活给我们各种愉快和不愉快，你的成长被它所挤压，变成一个样子。然后你又对过去、现在或者假设的未来的生活，有一个印象和感受，你再给生活起个外号。所以我觉得电影就是我给它起的外号，一个叫《阳光灿烂的日子》，一个叫《让子弹飞》，一个叫《一步之遥》，现在的这个外号叫《邪不压正》。

《哈姆雷特》《欲望号街车》也是外号，各种剧作家都只不过给生活起了个外号，然后运用他们自己的想象和认识，把细节和感受放到里面。

许：你在起外号的过程中，经常带有一点戏谑吗？

姜：可以这么认为。

许：这种戏谑的欲望是怎么来的？

姜：不是我戏谑，哥们。

许：你觉得历史就是这么戏谑？

姜：你觉得它们严肃吗？外国历史也不严肃，狄更斯写过英国史，那帮挑起战争的英国诺曼底的贵族，打来打去，找到仇人一下把头砍下来，把鼻子都咬下去。这是他们的贵族战争，就是流氓。像刚才我说汉代闹外戚，都是一样的。一耽误就是一百多年，一点没有科学的进步，没有生产的进步，一点也不严肃。

许：对你来说，严肃的部分是什么？你有这个部分吗？

姜：严肃就是艺术创作，作家的创作，画家的创作。艺术创作是最严肃的。梵高很严肃，他看的天就是紫的，我告诉你我看到一个紫的天，我看到一个星星这么大，人家很严肃地告诉你，只是你没觉得而已。反而现实挺不严肃的，现实严肃吗？

许：是，非常不严肃。

姜：所以我其实没有讽刺和夸张现实，我只是就那么拍了而已。我对生活没有任何恶意。

拍电影就像孩子对待玩具，就是迷恋无中生有

许：从最初有想法、剧本，然后再去拍，最后剪辑完成，对你来说最刺激、最兴奋的部分是什么？

姜：我不知道我应该骄傲地说，还是自卑地说。拍电影这种事，它不是写一段歌词，也不是写一个小令，我得花好几年去想它，然后花两年、三年去弄剧本，还有各种调查，找一些真实的东西作为基础。在这个前提下，你找到你起的外号。这个激情和兴奋点，要持续几年的时间。剪成的片子有四千多个镜头，剪之前可能有八千多个镜头，这些镜头在脑子里面，不断地下盲棋，这些东西都完全不允许你的一时兴起，有很多的理性成分在控制着、权衡着它。我当演员可能有更多的兴趣和激情，但是拍电影这个事，从头到尾操办完，光靠激情和兴趣就不行了，得有持久的耐力和理智。

许：你可以一直这么燃烧着？

姜：我没觉得燃烧，对我来说这个比干别的有意思。我可能呈现出一种不安静，有点像孩子对待玩具，就是迷恋无中生有，里面各种各样的细节就像芯片一样，好多好多回路，好多好多点。可能人家没看见，但你不断地琢磨，最后把几千个镜头组接起来。

许：在创作中，有没有特别明确的、想克服的弱点？比如我问冯小刚，冯小刚就说自己的结构感不行，特别想提高结构能力。有没有类似这样的东西？

姜：我没那么想这个事，技术都是次要的，结构也是技术方面的。相比起来我更看重内容本身，有了好内容，形式、结构自然就出来了。

许：怎么判断什么是一个好内容？

姜：没有别的办法，只能你自己判断。因为你是在死乞白赖地做一个谁都没看到过的东西，所有人都觉得很茫然，不舒服，觉得你浑身都是缺点。但是不那么走又能怎么走呢，这个东西本来就是不存在的。

所以我得感谢像王朔、张北海这样的人，他们有那么一个东西来撞开你的想象，作为引路人，给你指一个大概的方向。一万个人都在说忠实原作，但电影不是原作本身，这是不可避免的。要说忠实原作，可能只能让王朔或者张北海自己拍，别人的忠实原作都是胡扯，不如索性不说这句话。我可以明确告诉你，我对侠客没兴趣，不懂，也不相信这个事，我更相信武器。

许：你觉得侠是故弄玄虚的？

姜：我甚至觉得是战败带来的。我觉得这个东西一点也没意思，我根本不看武侠小说，也不看武侠电影，所以我就会在电影里面把这个去掉，第一我排斥，第二我觉得它会困扰我。

许：《侠隐》去掉侠，核心的是什么呢？

姜：我觉得人最重要，侠不侠的，反正是吹出来的。

许：你会往回看吗？比如说几年前或十年前拍的电影。你现在想起来，觉得这个地方是没处理好的，如果现在处理会不一样。

姜：这是一个伪命题，我不会这么想。你让我再处理《阳光灿烂的日子》，我不会干的。这些是我三十岁要做的，我看的时候像看别人拍的电影，甚至不记得当时怎么拍的了。我当时已经足够尽兴，尽兴完了之后，过三十年再回味尽兴，我觉得这个有点奇怪。

许：但电影是个工业，后面那些反馈会给你造成困扰吗？

姜：我觉得没有。其实说好的人，也有夸张的。《让子弹飞》大伙儿都觉得好，但很多人过度解读，我看着都吃惊，是吗，怎么成这样了？至于说看不懂的，我也吃惊，这就看不懂了？但是我后来发现这些都跟我没关系，完全没关系。任何一个作品离开创作者，面对欣赏者时，都是欣赏者在表达自己。每个人都通过看这个东西来表达自己。

许：你不可避免会听到一些反馈，你会产生某种自我怀疑，怀疑自己是不是真的没有处理好这件事情？

姜：不用怀疑。怀疑到最后只加深了一个印象——你跟大家不一样。

许：这种怀疑并不是面对观众看不懂，就是面对你自己。一个创作者、艺术家会自我怀疑，这是很正常的一件事情。

姜：我怀疑不是在这个瞬间，而是在我创作的时候，那个时候我不断在怀疑自己。等有一天把这个拿出去，放在影院里，这已经晚了，而且没有意义。

许：创作时的那种怀疑是什么感觉？

姜：就是拿捏，你想做一个圆的东西，又不能用圆规，也不能拿手这么捏。你可能觉得这凹一点，那凸一点，在这个修改过程中不断调整自己，这本身就有怀疑。我的电影每次都是七八个人物，这些人物到底怎么出现，互相之间是什么作用，或者需不需要这个人在，或者这几个

人走向哪一个方向。这个时候你不断在拿捏，在怀疑自己，甚至反对自己。但是做完之后，你就已经坚信无比了。你怎么能因为大家反对你就怀疑自己呢？你最多说我们确实有距离，能看见有距离，就够了。所以我还是觉得我原来说的那个对，一切都是误读。

许：当你进入一个新领域，研究北平也好，未来科幻也好，这个过程中，是阅读起了很大的作用吗，还是想象？理解一个新事物，你最好的学习方法是什么？

姜：阅读非常有用，但是有用的不是阅读本身，是它能给你的激发。比如有一个人叫陈存仁，一个写晚清民国回忆的医生。他后来给章太炎当医生，他观察到好多人，包括胡适、杜月笙。当时是章太炎告诉他，你每天写两百字，将来就不害怕写东西了。结果他就坚持下来了，后来写什么都很流畅。虽然他没有那么高的境界要写什么，但是他很真实地暴露他的那种态度，也很有意思，比那些装模作样的写作者有价值得多。

有的时候更神奇，你躺在车上，车颠得你没法看字的时候，你听一段音乐，脑子里会想出各种各样的东西。当然这需要一个积累的过程，可能很长时间没有结果，突然在车上躺着颠的时候就出来了。我当时弄《让子弹飞》，好多东西都是这么弄出来的。

像一条河，有个彼岸，有个此岸。这件事从此岸出发要达到彼岸，有时候就是过不去，虽然一时想不出来，但是这个东西积累在脑子里，出发点一直在那儿，只是中间过不去而已，这时候就得不断地颠簸，不知道哪天就出来了。

每到关键时候，
我都会从内心中爆发某种主动性

许：你说你最早拍电影的时候，喜欢自己身上那种业余感、不熟练感。会担心经过了这么多年自己越来越熟练吗？怎么保持这、种业余感？

姜：熟练不了，因为是不同的故事，人物都有不同的关系。其实每个电影里面，都有我新认识的人物关系，除非像“007”那种续集，对我来说我没有碰到那么重复的情况。

许：你对自己现在的认识是什么样的？

姜：认识不足。

许：你会做自我分析吗？

姜：做，但分析不了，有点像揪着自己的头发把自己拔起来一样困难。

许：你是忍不住会揪自己头发的人吗？

姜：也不一定。你看我把头都剃了，没法揪。因为我知道揪不起来，揪起来也挺费劲的。分析自己挺难的，所以我干脆就假装我能够分析角色吧，也可能在角色里面会有一些自我折射。我认为最恐怖也是我认为最好的电影，就是马丁・斯科塞斯拍的《禁闭岛》。一开始，警察带着枪坐着船到岛上去断案，各种资料侦查，最后发现其实他自己才是犯人。我觉得对我来说，生活中充满了这种感觉。

许：生活中充满了这些东西，会对你造成压迫感吗？

姜：压迫倒不至于。因为对我来说挺公平的，我所面临的东西，很多人也面临。

许：你二十岁就进入一个中心角色，坦白说，少见的一代人中的中心角色，而且一直保持到现在。你担心这种名声会包裹你，让你变得封闭吗？

姜：不能说没有意识，但我并不特别清楚它意味着什么。

许：因为你一直在这里面，没体验过另一种状态？

姜：也不是，我去中央戏剧学院也很偶然。如果我没有碰到那个叫张仁礼的老师，就没人会把我招进中央戏剧学院表演系做学生。我都在中戏读了三四年了，他们都以为我是舞美系的。当时我老穿一大衣，也不知道打扮自己，有一次去借服装，他说你借什么服装，我说我拍戏用。人家说你不是舞美系的吗？当然了，有一点不能否认，是我要去考，那个老师才发现我的，这里面充满了很多主动性。我想去，但我也不是很清楚为什么想去。现在想起来，每到关键时候我都会从内心中，爆发某种主动性，这主动性怎么来的，我不是很清楚。可能跟别人的撺掇也有关系，我上中学的时候，英达是我同学，他在人艺长大，就老撺掇我去当演员。轮到我自己主动的时候，我反倒没那么自信。

再比如说到了某个时期，我觉得必须要去做导演，为什么要做，我也不是很清楚。但我在看某些电影的时候，经常会想，将来我拍一个比这个好。做导演也可能跟这个有关系。如果说有三种人，宁有种乎，彼可取而代之，应如是。我可能属于可取而代之的。

许：自己也不能解释这种自信哪儿来的。

姜：真的不知道，我平常是一个很不自信，不是很明白要干吗的人。



许：有没有在创作中不自信？

姜：创作上我不找不自信的活儿干。比如说我不拍武侠电影，因为我不懂为什么。我从根本上觉得很难接受，我认为没有那么牛的人。

许：迄今为止，你遇到的最重要的失败是什么？

姜：失败就太多了。比如说，我怎么都处理不好和我妈的关系，我

一直想处好。我妈三月份去世了，最近我还老想，为什么跟她处不好呢，我很想跟她处好这个关系，后来也做了很多努力。昨天我跟一美国犹太人吃饭，他是“蝙蝠侠”系列的编剧[52]，他妈是老师，我妈也是，我们俩就聊。他说他挣钱之后给他妈买了一房子，他妈就越来越觉得他是个好儿子。我说美国人也给妈买房子吗？他说买，好编剧都会给妈妈买房子。我也给我妈买房子，但是我没觉得我妈有那么高兴，她觉得我就该买这个房子，而且她还不住。我说我考上中戏了，给她通知单看，这该高兴了吧？拿来看了，扔一边，说，“你那盆衣服还没洗呢”，我就又去洗衣服了。我不知道怎么能让她因为我做的事高兴，她老有一种不高兴的样子。

所以后来等我成父亲的时候，我就尽量不像她那样，如果我儿子拿到成绩我会夸他。其实我担心的还是他过马路别让车撞了，至于考多少都好说。我想可能她是不是也是这么想的，想融洽来着。

许：和母亲之间的紧张关系对你的创作有直接的影响吗？姜：我现在越来越不相信这个。你比如说英国那个老太太，阿加莎·克里斯蒂，写一堆恐怖惊悚的东西，从五六十岁开始写自传。她为什么写自传？她说不能糟践我这幸福美好的童年，我得把它写出来。

这是我看到的第一个说自己童年幸福的人，但我看她的自传，其实跟说自己童年多糟心的人也没有多大区别。这个很有意思。就是你怎么看自己这半瓶酒，到底是属于半瓶空了还是半瓶满着的事儿。所以我在想，可能那个老太太更有智慧吧。从某种角度，你完全可以说你的童年过得很幸福，但换一个角度，看到的就是各种糟心，所以实际上是一回事，没什么区别。

许：职业上有没有对你来说特别重要的失败？

姜：我还真挺幸运的，我有失败吗？就我这样一个人，今天你还弄这么多人来采访我，这不能叫失败吧。

许：所以你从来没畏惧过失败，因为不知道失败是什么样子。

姜：能败成什么样？就败成我没拍电影之前，谁也不知道我是谁，也没人想采访我，那也没什么不好。

许：那你想过另一种人生吗？

姜文:我到老了就主动撤，找一个地儿，我最想干的事，可能还有三件。写小说，胡编乱造自己的三种自传，假装叫自传。谁甭管我接不接地气，什么审查都没有，只要我高兴。然后作一首曲子，虽然我不识谱，但脑子里老有音乐，有时候能唱出来，有时候唱不出来，这也是我跟作曲特别难合作的一点。面对一段画面，我脑子里已经有一段曲在那儿，我等着它去跟我对上，对不上我就特别搓火，但有时候我也哼不出

来。剩下就是画点眼前能看见的东西。这样我觉得我的老年就比较充实了。

传奇是我从大量老东西的污泥浊水里挑出来的好东西

许：你最喜欢哪个作家？比如说你小时候认识英若诚[53]吧，他很了不起。

姜：那是我同学他爸，见面都不敢说话。

许：我觉得他们代表一种传统，一种延续下来的、重要的东西，或者值得尊敬的东西。这传统对你重要吗？

姜：不重要，因为我没觉得他们是传统。他们对我来说是传奇。我在部队大院长大，我们那个部队大院，不是你们那种北京四环外的。

许：你看不起我们。

姜：没有没有。你们是新北京，是梁思成他们喜欢的新北京。我们是胡同里的部队家属院，规模没那么大，也有封闭性。我知道英若诚，最早是因为看了于是之[54]演的《龙须沟》。这个电影太好了，里面又能骂人，又能说话，但都是那种普通人的样子，没有演员脸，也没有特别漂亮的光，黑白电影，但是很震撼。我觉得这帮人特别有本事，但不知道他们是谁。有天英达说，于是之是我爸的同事啊。我说那你爸是谁啊？

我觉得他们这帮人很有意思，我不觉得他们那叫传统，我意识中的传统都是破旧的，是需要扔掉的。演《茶馆》的这些人是传奇人物，但茶馆里面的那些东西是传统。卖孩子、太监娶媳妇、女的裹小脚，这我可不喜欢。

许：但是英达的父亲是英若诚，英若诚的爷爷英敛之是《大公报》的创始人，就是一个传统。你那么爱梵高，梵高也代表一种传统，海明威也是传统。因为你给我们的印象，或者你自己经常表达的感觉，好像你是一个蹦出来的人。影响、塑造你的元素是什么呢？你属于哪种传统吗？

姜：你所说的传统，是一个带引号的传统，都是我喜欢的某种传奇。我喜欢的传奇，是我从大量我不喜欢的老东西的污泥浊水里面、从传统里面挑出来的一些好东西，那叫传奇。

许：那么你对你认为的传奇、我说的传统，是什么态度？

姜：传奇是应该赞成的，而这些传奇也是反传统的。比如北京人艺这批人就是很独特的一批人，他们大部分是学生，不是世家来的、天桥

来的，无论是英若诚、于是之，还是童超，都是认真读书的人，是用思想和理解力来塑造人物的，不是靠身段、靠姿势。身段、姿势、脸蛋是大量传统在玩的，这不好，我不喜欢，它会把中国很多东西带入没有生命的地方。

北京人艺对我来说，为什么叫传奇？它是少数，中国没有那么多英若诚这种人，你不让他上台，人家当编辑也很好，国外讲学也挺好，翻译书也挺好。他是有本事的人。

许：我记得他英文说得特漂亮。

姜：他原来是教会学校的，就跟现在这帮孩子从小读外国学校一样，他爸爸又是弄英文的，所以这不是他的本事，他是在这之上还有很多自己的本事。所以我欣赏一批反传统的人物，这都不叫精英，就叫传奇。其他那些污泥浊水，就当传统过去了。

许：你怎么看待自己身上那种反叛的特性呢？你觉得你有吗？

姜：我觉得我很正常，我是正常过来的，是大部分传统要不得了，你要觉得这是反叛，那就反叛。什么叫传统，没有那么了不起，就是过去的活法，过去的姿势。

许：或者说，这些人对自己生活的时代都有明显的批评意识吗？对你来说，这种批评意识是什么？

姜：我觉得是正常的，必须的。你起码有你自己的看法。孙子对爷爷有看法是对的，就更不用说对别入家爷爷了。

许：所以你也期待年轻一代的导演去批评你，反抗你？

姜：我特别希望他们有这种本事。这是要有本事的，你不能说我仗着岁数小就批评老人，那不行，论本事你得超过他。但是我相信一定有，因为我对未来特别有信心，我从来不会像他们那么担心未来。

许：你从来不想年龄或者变老这些问题？

姜：我想，我每天都在变老。

许：对你来说，这是什么感觉呢？

姜：我很欣喜，我今天又翻篇了。迎接新升的太阳的同时告自己，我又老一天。这有什么不好？

我觉得现在比昨天好，明天比今天好，我非常相信这个。老不一定不好，起码明白了好多事，当然再老就糊涂了。糊涂也好，你都不知道自己是谁了，也就不知道痛苦了。

许：荷尔蒙的衰退，对你的创作有影响吗？还是说，你没觉得自己衰退？

姜：我觉得有，有不一定是不好。我不至于非得拍那种失魂落魄的少男少女的故事，有比这更大的天地。少男少女时期最可怕的就是，你觉得全世界就这么点事，全世界就集中在那女孩的鼻子上，或者右眼珠上，你觉得这世界就这么大。长大之后，你就会觉得世界更辽阔一点。

许：你所有电影中，都有那种高强度的对白，这东西是因为话剧舞台的经验，还是因为什么？

姜：因为我是话唠，我特想沉默，但当我想沉默的时候，总能听见自己的声音又响起了。所以我对自己挺失望的，经常警告自己能不能不说话，但还是说话了。我怎么能拍出一个不说话的电影呢？那我得多装，我做不到。

许：所以如果你拍默片会是什么感觉？

姜：默片，演员还说，就是光张嘴不录音，然后打上字幕，做上音乐，只能这么着。不说话的戏，我真不知道怎么弄。《本命年》里面可能有吧，那好像是说话最少的。里面有些人不会说话，像日本电影，他们说出来也没什么意思，像高仓健演的《追捕》，你让高仓健说特别多的话，他肯定没伍迪·艾伦说得好。

许：你喜欢伍迪·艾伦的话唠吗？

姜：伍迪·艾伦说话有意思，我就喜欢。但如果所有人都像伍迪・艾伦那样，肯定不行。你让高仓健天天说，他也别扭。阿兰・德龙这种也不行。包括好多好莱坞的女演员，就只能少说话，只笑。比如赫本这种，说话就砸了，她就要适可而止。

许：姜文是话唠，伍迪·艾伦也是话唠，你们有相似的地方吗？

姜：我没他那么话唠，我跟他比起来就成高仓健了。他太聪明了。电影里的音乐也用得特别好。

许：你的电影之中，语言的密度这么高，色彩这么饱满，情绪也特别饱满。就像你给大家做一桌菜，都是肉菜、硬菜，这是种什么感觉？

姜：这个阿城说过我，说你都是硬菜，你得来点粥，来点沙拉也行。可是我没有意识到。可能本来有粥、有咸菜，拍着拍着给剪了。因为我还有更大的问题，相对于目前电影的方式，我的剧本写得太长。那时候王朔说，我这六万字的小说，你怎么写成九万字的剧本了。我试图写短点，但是没成功，最后只能把好多闲篇儿给剪了。

许：你对这种密度着迷。

姜：我也不是着迷，我觉得这样合适。如果有太多的闲散镜头晃来晃去的，我会不耐烦。《鬼子来了》里面好像只有一个空镜头，我记得，其他的都是情节。也算一种饭吧，我待客比较诚恳。可能会把客人噎着。有一个办法，每年拍仨电影，我肯定就不能这么拍了。

许：最后一个问题，因为你做过演员，所以对很多戏都很懂、控制力很强。在片场中，你会担心这种控制力压迫到别人的感受和创造力吗？或者说有时候，一些创作力其实是来自于失控的？

姜：我知道，但我认为真正的创作是在开拍之前。开拍更多是施工，当然不是完全没有创造，有三成的创造是非常重要的。但是创造不是随便，也不是胡说八道。做创造状是不行的，你得有一个深思熟虑，或者说上钩下联的思考过程再出手。你把胡说八道说成创造就不行，那就耽误事。所以拍的过程有创造，但是更多在之前和在剪辑的过程中，拍摄过程中有很强的时间压力，更多是要把它实现。

许：生活中你害怕那种失控的感觉吗？

姜：我不怕失控的感觉，它失控不到哪儿去。

Chapter 08 王健

音乐让我们还记得自己的灵魂，它的伟大就在这里

1969年出生于陕西西安

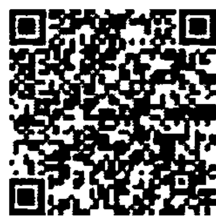
1979年美国著名小提琴家斯特恩访华，将王健的演奏摄入了纪录片《从毛泽东到莫扎特：艾萨克·斯特恩在中国》中

1985年得到华人企业家林寿荣的赞助，赴美国耶鲁大学，师从帕瑞索教授学习

1988年耶鲁大学毕业，随后获全额奖学金进入纽约茱莉亚音乐学院继续深造

1998年与德国留声机唱片公司签约，是旗下第一位中国音乐家

2020年深圳举办首届王健国际大提琴艺术节



扫码观看视频

古典音乐是我的日常。读书、写作、坐车、发呆，等待一位陌生人时，我都在听。我的耳膜却迟钝得令人绝望。除去几首最著名的，我记不上任何曲名，也常将莫扎特、勃拉姆斯甚至贝多芬混为一谈。但我能清晰地感到音乐进入了内心，激起各种情绪。

对于王健的好奇心已持续多年，有关音乐，也有关历史。1979年6月，斯特恩访华，这是一个历史性时刻，中美建交后的第一位重要艺术家访华。一位好莱坞制片人说服这位著名的小提琴家，带上一个小型拍摄团队，记录下这历史性的旅程。

这部纪录片与这趟旅程，皆成为经典。《从毛泽东到莫扎特》成为1981年的奥斯卡最佳纪录片，或许，它也是自安东尼奥尼的《中国》以来，最佳的中国描述。

十岁的王健出现在纪录片中，认真，或许过分认真地拉着大提琴，脸上的表情有着与年龄不相符的深沉、投入。

这也是改变命运的一刻。一位美籍华人在看到纪录片后，出资帮助王健前往美国读书，觉得他的天分该得到绽放。

王健是中国变革的缩影。在上海音乐学院，他回忆自己前半生的因缘际会。此刻，他是享誉世界的大提琴家，行迹遍布布达佩斯、巴黎、伦敦、香港与上海。在华人世界，他的名声足以与马友友比肩，对于一些更敏感的听众，王健或许更神秘、动人。

我一直想见到他，镜头改变了他的命运，他怎样看待意外的人生，又如何在这突然到来的浪潮中，确认自我。



音乐是灵魂的歌声，
是我们传承灵魂的工具

许：我总觉得跟王老师一见如故，你比我想象中的还温暖。我很久以前看那部纪录片《从毛泽东到莫扎特》[55]的时候就特别感动，后来就去听你的CD。

王：那部纪录片拍得挺好。

许：语言很丰富，画面感也非常好。而且可能以前用的那个镜头不一样吧，有一点油画的感觉。

王：对！当年斯特恩[56]来中国，我们都不知道他是谁。你要说什么奥伊斯特拉赫[57]来，那不得了，大家都知道。当然我们这一代是比较闭塞的，但斯特恩来北京、上海演出那会儿，全国各地的人都坐火车去听他演出，所以说还是有人懂的，但是就不如俄罗斯那些演奏家那么家喻户晓。

许：那天你在踢球是吗？突然把你叫过去演出，是怎么回事？

王：倒不是突然找我去的，那时候每个星期我都要演好几次，老师通知说哪天要演给斯特恩听。我就问老师他是谁，老师说，好像是个美国很著名的演奏家，拉小提琴的。我那个时候刚给西哈努克亲王演过，所以并不是很重视，亲王我都见过了。

许：都见过大世面了。所以那天斯特恩来了，你演奏完也就完了，没什么感觉？

王：那天架式有点不太一样，平时接待外宾演出也就是拉拉琴而已，但那天跟了一大堆的摄影师。我开始拉琴大概一分钟不到，他突然说话了，然后灯也打开了，他们就冲到面前开始拍，我就继续拉下去了。

许：你紧张吗？

王：一开始无所谓，那个灯一开，镜头上来，我就开始紧张了。不过小孩还是抵抗能力很强，脸皮厚。

许：那天曲子是怎么选的呢？

王：我小时候会的曲子很少，也就那几首。我爸爸教我讲究的是质量而不是数量。他一直说，与其说会拉十首曲子，还不如拉一首曲子拉

得很好，你拉一堆曲子都拉得很烂有什么用？所以小时候我拉的曲子永远是我的技术能力达得到的，或者是超得过的。

许：很小的时候你在哪儿听音乐？家里有什么可以听的？

王：我其实不是比较喜欢回忆这些细节的人，过去的事全忘掉了，但我爸和我说过一些很有意思的事。那个时候古典音乐是被禁止的，但我爸当时在上海京剧院样板团嘛一就因为他在样板团，我才有可能练习大提琴——他们单位是有一个唱片资料馆的，但被封住了，你不能把唱片拿回去听。我爸就出去买一些当时大盘磁带的边角料，一段段接起来，然后再用它把资料馆里的东西录下来放给我听。有一次他想让我听贝多芬《第五交响曲》，资料馆不让借，他就瞎编了一个理由，说是要研究一下贝多芬不好的一面。

许：批判性的。

王：对，批判性的研究。这才借出来了，所以还是有办法的。

许：我对你爸很好奇。

王：我爸是我们家的大英雄，我跟他没法比。他出生在一个很贫穷的家，从小他的父亲就把他们抓来干活，早上四点钟起来，和他的两个弟弟到地里干活儿，冰天雪地的，很苦。但是我爸特别聪明，我奶奶就让他一定要去读书。我爸爸听我奶奶的话，很小就离开家，到了西安。

他读书读得很好，但家里条件不好嘛，所以必须要打工。十几岁的时候，有一次他在干活，突然广播喇叭里放了贝多芬的《第五交响曲》，他说他一下就听到了另外一个世界，一个美好的世界，他就开始想要了解这个东西，想上音乐学院。他自己学了几天的二胡，几乎是以白丁的身份考上了西安音乐学院——那个时候大家其实都是白丁。后来他学了大提琴，学得很好，非常优秀，所以毕业后就强行分配他去上海的京剧院。他一开始不肯来，但因为专业成绩很好还是被派过去了。等到我三岁的时候，爸妈就商量让我跟爸爸在上海过，上海条件好。当时只有我们两个人在上海。

其实一开始我爸也不是故意让我学音乐的，不过是因为带孩子不容易，得想法子让他耍一耍。我也是现在做了爸爸才知道的，得让孩子忙着，否则他就要闹事儿。所以他就借了一个同事的中提琴，我就模仿着他拉琴的样子，稀里糊涂地开始学了。

许：在京剧院里是什么状态呢？对小孩子的影响是什么？

王：剧团里很简单，所有人都会拉琴，会乐器是个很正常的事。可能因为这个，我一直觉得拉大提琴不是一件被强迫的事情，而是应该的，谁都会拉两下，拉得好不好无所谓。现在想想，其实小时候过得挺好的，那个时候我爸爸住一个小宿舍，外面的花园很漂亮。

许：你是不是很小就开始想人生问题？我看你小时候那部纪录片里拉琴的样子，就觉得这个小孩子想的是不是特多呀？

王：那倒没有，我唯一记得的就是我从小比别人先感动，经常我觉得已经很感动的时候，别的同学是没有反应的，我就觉得挺奇怪，为什么他们就不觉得这个东西像我认为的那样温暖呢？

现在我发现这就是天生的，没办法。比如我经常坐飞机，没事儿干就看电影，经常哭得鼻涕眼泪一把，空姐看到就想这个人怎么回事儿呢。但我倒不是伤心，我很少伤心。

我观察下来，这世界上有两种人，一种是把自己当作一个强者来看待，另外一种是把自己作为弱者来看待，所以对很多事情的看法他们会截然不同。后来我想，也许是因为我从小就是把自己作为一个强者来看待的。我从来不会可怜自己，一丝一毫都没有过。

许：很小的时候都没有过吗？比如自己一个人跟爸爸去上海，妈妈也不在，都没有？

王：没有。我这方面很强悍。发生在自己身上的事情，我就会觉得应该去抗衡，没有必要可怜自己。但我会被别人的一些东西很深地触动，会为别人感动，这很奇怪，我觉得也许是一种情感的转移。

许：当时妈妈长时间不在你身边，怎么克服这种情绪？因为对孩子来说，妈妈不在身边还是很大的一件事情。

王：小时候其实没有意识到，但后来我才发现还是影响很大的。我后来去美国读书，八年没有看到父母，八年之后我第一次见到他们是在香港，当时我在香港演出，他们来看我。我记得，第一天晚上见到他们，我就觉得我这人怎么一点情感都没有，表现得很正常。

许：没有自己期待中的情感爆发。

王：对，丝毫没有，我很平静。我怎么这个样子？挺奇怪的。

几天之后，他们要回去了，那天晚上我一个人在酒店里，突然想到明天妈妈就要走了，一下就崩溃了。那个时候我已经挺大的了，二十多岁了，没想到一夜之间就崩溃了。我突然发现心里还是有创伤的，而且是很深很深的创伤。只不过因为我是比较强悍的性格，不会去滋润它，不会去体会它，而是把它压制下去。

所以说影响肯定会有，只不过埋在心里而已。直到那天我才真正意识到是怎么回事，到最后我发现，我给人的印象、我的性格都是有来由的。比如说我对快乐始终是怀疑的，因为我觉得所有的快乐都会消逝。

许：还是非常短暂的。

王：对！怎么说呢？幸福和快乐对我来说是有时间期限的，是不能永存的。尤其是我和一些朋友谈天时，我们会聊聊对一些事情的看法，有各种不同的态度。比如绝大部分人对生命的终止都是一个躲避的状态，但有些人会选择一种方式去拥抱它。对我们这种人来说，它是一种等待，因为从小的世界观就是这样，你知道好事是不长的，还不如不要去期待它。

我的生活状态往往是以一个比较平静的心态去对待，幸福和快乐是偶然的，是可遇而不可求的，有的时候应该开心，但不要以为事情永远是如意的。

许：你很小的时候就经历离别，这种疏离感与你的演奏是不是有很直接的关系？

王：这个绝对有。对人生离别的纠结、妥协或者抗衡，可以说是理解音乐中那些比较深沉的情感的源泉。很多艺术到最后想妥协、想解释的其实都是这个。这是我们人生中最难、最不容易理解，可又是最不容易妥协的东西，是人生最大的问题。

许：其实也是生命的主题。

王：对。我们一直在逃避，一直不愿意去细想，但其实离别就是生命的主题。随着你一天天长大，这个主题会越来越强。你先想到的是父母的离开，朋友的离开，然后是自己的离开，离开之后你的孩子会怎么样。谁都不愿意去想这种事情，但问题是，这是不可逃避的，这个世界上没有任何事情是可以预测的，只有死亡是必然会发生的。

我们当然要乐观，要以正面的态度去面对这些。音乐对这个有帮助。听到这些音乐，你会觉得离别正在你身边发生，或者说觉得在你身上发生的这些事都已经发生过很多次了。

许：而且发生得比你还深沉。

王：比你还深沉得多，比如柴可夫斯基的作品，巴赫的作品。其实他们是永生的，不是吗？这是音乐最可贵的地方之一。音乐是灵魂的歌声，这些艺术家的灵魂通过他们的音乐永远生存在我们身边，我们每次演奏的时候，你听到的就是他们的灵魂。从某种角度来说，音乐是我们灵魂传承的工具。

我从骨子里讨厌得意忘形的人，

不会容忍自己变成那样

许：后来一下就去了耶鲁，他们的教学方法给你很大的冲击吗？

王：其实对我来说，去美国没有太大的冲击，因为从小我爸爸就是这样教育我的。他的教育方法我现在才明白，和很多中国式的教育截然不同。我从小跟他在一起，比较习惯于这种思维方法。我后来才知道，传统的中国教育是比较注重于知识的灌输。

我小时候，他最喜欢说的一句话就是，你自己想想办法。他首先会说我这个地方拉得不好，然后就让我自己去想，“你知道你拉得不好吗？”我说我不知道，我拉得挺好的。他就会说，“那你自己唱一唱试试看”。我就真去唱。

他又会问，你刚才拉的像不像你唱的？我只好承认，确实不像。之后我就会想办法用琴去模仿自己唱歌的音准。如果不成功，那一定技术不好，那你就该琢磨怎么去提高技术。他就是用一种引导你的方式，告诉你一个目标，鼓励你跨出这一步，但一定得你自己跨出去，而不是他把你抱到那个地方。

许：那你刚去美国的时候，主要的困难是什么？

王：困难当然有，主要是对自己的要求提高了。当时我们每个星期都有大师班，所有同学都要拉给老师听，同学们也会监听，这个时候压力就很大，他们都比我大很多，我那时候才十六岁。

许：他们一般多大，十八九岁吗？

王：他们都是硕士生，二十出头了。所以看到这些拉得这么好的人，还是有压力的，但它是一种有鼓励性质的压力。那个时候我真的挺快乐的，什么都是新鲜的，可以从这些同学身上学到这么多好的东西。

耶鲁大学真是很棒的地方，我当时最喜欢的其实是学院的图书馆，巨大的图书馆，里面那些文献都是从来没有看到过的，我当时看了很多很有意思的书。

许：你阅读的兴趣是从小就有的吗？

王：对。躲在被窝里打手电筒看小人书，《三国演义》《西游记》什么的，那时候也只有这些书看。

许：到耶鲁之后，老师鼓励你们广泛阅读吗？

王：专业老师倒没有提醒我们，只不过当时整个文化风气都是这样的。我的几个室友，一个研究神学，一个研究历史，跟这些人在一起，他们讲的一些事情会引起我的兴趣。我们学校的课程也是非常广泛的。后来我读完耶鲁大学，去茱莉亚音乐学院读书，在那里读得最多的是希腊史诗，譬如《荷马史诗》。其实你说学音乐读这个干什么？非常有用，非常重要，因为这是西方文化的起源，西方文化最根本的东西在里面。

许：《荷马史诗》最打动你的是什么？

王：面对死亡，那些英雄人物怎么勇敢地一步一步走过去。

许：而且是不断地离别。

王：其中有一句话挺让人震撼的，斯巴达的一个士兵要出征，他的妈妈就拿着家里祖传的一块盾牌对儿子说，“儿子，你要么把这块盾牌还给我，要么就躺在这个上回来”。这种文化，这种强悍的、坚定不移的精神，非常令人震撼，非常的壮，不光是悲，还很壮。

许：就是那种悲剧的文化。

王：他们就是悲剧的文化，他们的悲剧跟东方的悲剧不太一样，东方的悲剧是讲究一种伤感，一种忧伤，一种接受。

许：其实也挺自怜的，像屈原那种是吧？

王：对，西方讲究的是悲壮，这个壮是最重要的，是一种在悲剧面前、在利益面前的不屈服，正视它，用英雄的气概去接受它。像古希腊这些史诗里面的英雄，他们是怎么死的？——这是西方文化的根源。你现在哪怕听一些最流行的、最娱乐化的、最普罗大众的好莱坞电影的配乐，都能听得出这个东西，它有悲壮的意味在里面。

许：古希腊悲剧中也有很多的无奈，完全的无能为力，就是命运已经把你支配好了，你最终一定会杀死你的父亲。

王：对，但你还是要走这一步。这和东方文化不太一样，真的就是文化DNA的差异。比如听贝多芬，听勃拉姆斯，甚至听舒伯特这样很甜美的音乐，里面都有这种最根本的西方文化DNA。

许：这种DNA你是什么时候慢慢意识到的？去美国上学以后还是？

王：我很小的时候在听这些交响乐时就能听得到，它给我的感觉就是这样的，就觉得里头有一种细节，对弱小的一种关怀，一种怜悯，但最多的还是一种很大气的悲壮在里面。

许：你在耶鲁上大师班时，老师们的演奏给你的震撼是什么？

王：给我最大的启发是，他们有各种不同的拉法，但是他们都在讲自己的理念，在讲他们对人性的理解，或者是反映出他们自己人性中的特点，都很有个性。任何音乐最终的目的都是反映人性，音乐本身其实并不重要，它只是个工具而已。如果你的音乐当中没有真正能够触发大家心灵的振动的话，那音乐是没有意义的。

许：你很快就在班里脱颖而出了？

王：首先我非常幸运，去美国之前就认识了斯特恩先生，所以到那里以后的第二年，1987年或者1988年，当时的中央乐团[58]去美国巡演一这是历史上中国乐团第一次在美国巡演，非常重要——总共就选了三位独奏，都很年轻，我是大提琴独奏。那次巡演以后，加上斯特恩先生的推荐，我马上就加入了当时美国最大的演出公司。这个机会是很难得的，就算你赢了全世界最大的比赛，赢上两三次，也不一定能进这家演出公司。当时这家公司只有几个大提琴家，其中一个就是马友友。

对一个十六岁的孩子来说，这个机会是非常难得的，更别说当时我身边的这些同学，他们几乎不可能有这样的机会。所以，我非常非常幸运，通过这些演出，很快地走入职业演奏的生涯，不是走台阶走上去的，是坐电梯上去的。

许：蹦上去的。

王：别人可以把你放在一个平台上，但是你想在那儿继续站下去，就要靠你自己。

许：在茱莉亚音乐学院那段时间对你的影响是什么？

王：首先纽约这个城市是一个最大的影响。我觉得到现在为止，全世界只有一个世界性的中心，那就是纽约，没有任何城市能代替它。它的多元性，它的创造力，它的活力，都是世界第一的。在这种城市生活，各种不同的信息会来刺激你，会碰到各种不同的人。一般来说，能在这里成功的人都是世界上最优秀的。

茱莉亚音乐学院处在这样的环境下，它不太像一所学校，有点像集训班的感觉。当时我去茱莉亚以后，已经开始有很多频繁的演出了，所以和在耶鲁是不一样的。耶鲁真的是上学去的，茱莉亚就是上了一点学，接触了一些同学，但因为演出太频繁了，不能说是一段完整的上学经历。

我觉得茱莉亚最大的一个作用是，它是在培养演奏家。它为一个演奏家提供了一剂闯入世界的强心针，因为它的竞争非常强悍，同学都是世界顶尖的。比如你在哪里演出了，或者你去哪个指挥那里面试了，那些家长第二天就会知道，会来问你是怎么找到这个演出机会的，一切都传得很快，盯得很紧。茱莉亚是很残酷的，你能在那儿扛下来，需要很

强悍的心灵才行，它是一个竞争巨大无比的地方。整个纽约都是这样。

许：你会对竞争有排斥吗？

王：有不同的竞争方式，有的竞争方式确实是比较有侵略性的，比如你有多好我也要有多好，我要比你更好。但是我不会，因为我的性格不是这样子的，竞争对我来说，唯一的意义就是我把自己的事情做好，挑战自己。当然也希望能够比别人好，但和别人比较这件事，其实是没法控制的，有些人你就是比不过他的，只能自己继续努力。其实当时我的条件算是非常优越的，我去茱莉亚的时候已经有了经纪公司，同学们还在奋斗的目标我已经达到了，所以我可以比较坦然地去面对竞争。

许：签经纪公司，开始职业演奏家的生活，这样的生活节奏最开始是什么样的？你适应吗？

王：我挺适应的，因为我是个不怕孤单的人，我本来就是一个独来独往的人。

许：什么时候第一次强烈地感觉到名声的到来？

王：还是比较慢的，不是说一下子就怎么样。比如我刚进茱莉亚的时候碰到这些同学，我并不知道他们是谁，但他们都知道我是谁——这个人已经在大的演出公司里了，也见过他的演出，电视里也见过。但纽约是一个世界性的城市，这种情况并不稀奇，所以说要看你跟谁比了。虽然我当时在美国也有很多演出，但我很庆幸我不是特殊例子，只不过是踏入了演出生涯的一个人。这样的人有的是，你不是唯一。

许：或者说更稳固的名声，比如全世界就那么十个、二十个大提琴独奏的位置，你确切地进入这样一个更稳定的世界是什么时候？

王：这要后来了，还要经过十年的努力，一个转折点是当时开始和唱片公司签约了，这是很大的一件事情。

许：DG[59]是吧？

王：对，这家公司一百多年没有签过中国人，我是第一个，当时在国内引起了很大的反响。后来开始在国内演出时，我知道是真的变了。因为之前你来演出，只不过是作为一个大家有期待的年轻演奏家，但经过签约再回来，音乐界对你的重视是截然不同的。

许：哪一年跟DG签约的？

王：其实1995年我就开始给他们录音了，只不过没有签约，到1998年签约的。第一次回中国正式的职业演出，是1996年。全世界排名前三的大团，荷兰的皇家音乐厅管弦乐团，来中国巡演，我做独奏，这也在

音乐界引起了挺大的反响，因为以前国外这些名团来演奏是不会选中国人做独奏的，我是第一个。那之后就发现，在国内我也被认可了，然后开始有很多的演出机会。

许：有过因为荣誉、名声得意忘形的时候吗？

王：没有。我从骨子里面讨厌得意忘形的人，我不会容忍自己变成那样的，虽然有些时候可能会兴奋。我最喜欢的人是实在的，踏实的，不装的人。你是谁就是谁，你不好的地方你也敢表现出来。我喜欢敢说脏字的人，我一般不太信任不说脏字的人。

许：那你现在最讨厌自己身上什么东西？

王：没有进取心。我挺讨厌这一点的，因为这对我的专业是有非常大的坏处的，没有足够的进取心，就没有表现自己的欲望。我表现自己欲望唯一的方式就是，假如近期我的演奏方法和技巧有了新的改变或者突破，或是对音乐的理解有了突破，这时我就会特别地渴望演出。因为想尝试一下这种技巧有没有用，我有没有进步，是不是表演得更好了。

如果没有这方面的收获的话，我是不喜欢演出的，因为我觉得没意思。作为一个职业演奏家，没有这样强大的表演渴望，你就会失去很多机会，所以你必须要有自我追求，别人才会来注意你，才会给你机会。这是我的一个很不好的地方。

许：你觉得这是怎么形成的呢？是天生的，还是后来的环境造成的？

王：说得好听一点，是一个比较踏实的性格吧，比较务实，比较没有虚荣心，但说得不好听一点，更深一点的话，其实是害怕别人失望，所以说干脆不让他有任何的希望，不是吗？

有些时候，我觉得狂妄的人其实挺勇敢的，他不怕别人对他失望，他把自己说得很好。什么事都有两面性，反正进取这方面我做得不够，这是肯定的。以前我纽约的第一个经理人也一直在骂我，“你这种性格不可能成为演奏家的”。

他是我十八岁时候的经理人。有一次把我叫过去，训我一顿，说我们在一起工作两年多了，我没有主动给他打过一次电话，“你知道别的演奏家每天给我打三个电话，问我有没有音乐会，两年了你没有给我打过一次电话。当然这样工作会很轻松，但是不行的，你这样做不了音乐家，做不了演奏家，演奏家必须得‘要’”。我愣了半天，挺受打击的，但后来还是不行。我从一开始的态度就是，音乐会有就最好，没有也不关我屁事。

许：从来没有真正尝试去克服？

王：尝试过，有些时候会强迫自己在纽约、伦敦听一些音乐会。为什么呢？不是因为去听音乐会，而是要到后台去，认识这些指挥，认识这些乐团的经理，跟他们交朋友，约他们吃饭，聊聊天，搞一个社交网。

我知道该怎么做，我也会跟一些学生说这个社会是人情社会，你不认识这个人，他对你就有隔阂感，你认识他，他就愿意邀请你，当然首要条件是你要拉得好。但两个同样拉得好的人，一个认识一个不认识，他选谁？他肯定选认识的。所以说必须要这样做，但对我来说是非常非常难的，除非我很喜欢这个人。如果只是为了社交而去听他的音乐会，跟他说“你是个伟大的音乐家，我想跟你合作”，对我来说太难太难了。

许：说不出口？

王：不是说不出口，我可以说，但我嫌麻烦，我觉得太麻烦了，没必要。这是我最大的弱点。

许：是不是也是因为小的时候被巨大的幸运所保护了？

王：这个问题问得好犀利。应该是，肯定有这个原因，因为如果说真的一场音乐会都没有，真的没有人愿意帮助我，没有人愿意给我提供机会，说不定也会被逼上梁山，也许会变得稍微进取心强一些。

我坚信人类的感性是我们灵魂的指路明灯

许：在老音乐厅60的环境里，是不是感觉和那些十九世纪的作曲家离更近了？

王：是的，上海音乐厅是我们小时候的演奏厅，我觉得它是上海演奏厅里声音最好的之一。现在很多音乐厅反而注重的是视觉上的冲击，不太注重声音了。这个世界变得越来越以视觉为主。所以说我们搞演奏的，有些时候一定要考虑作曲家当时听到的是什么样的声音，你才能真正理解他们当时的情怀。

许：那你演奏巴赫，要老去教堂吗？

王：教堂不用老去，但你得知道你要去的。我记得第一次在教堂里听到唱师班唱歌的时候就有感觉，很震撼。

那是在里斯本，当地最大的天主教堂，当时正好复活节，我就走进去看。那个唱师班其实是业余的，全是一群普通人，五音不全，但他们站得整整齐齐的，再加上教堂里的回声和他们的情感状态，反而让你更加震撼。因为普通人是没有任何专业技巧的，也不是在表演，完全是发自内心的。当你看到一群普通人聚集在一起，在那一刹那，通过音乐把自己心里最美好的东西展现出来时，你会体会到你追求的也正是这个。

许：你说每个演奏家都有自己的个性，都有表达情感的主线，你是什么呢？

王：我喜欢比较深刻的东西，所以我拉得比较好的是那些比较慢的东西，或者是情感特别深的东西。但音乐不光是这些，音乐里也有欢快，也有希望，像马友友拉琴，他给我最大的启发就是他的音乐非常乐观、向上，他自己也是一种很阳光的性格：风趣、典雅，非常有格调。他可能属于一种绅士型的世界观，我则属于比较乡村式的世界观，是一个普通人的看法，我的音乐当中令人揪心的东西多一些。

许：那你觉得哪个作曲家跟你内心特别契合呢？

王：其实都有，但广义上来说，浪漫的作品里面会有更多这些东西。比如巴洛克音乐，早期古典音乐描述的是天堂，典雅，尊贵，无忧无虑；浪漫的音乐，讲的是人间，在人间的人们想象天堂的样子，并期待去天堂——尽管也有美好，有期待，但是也有人间的揪心和挣扎。现代音乐描述的可能已经是想象回到人间的感觉了。

许：乌托邦已经没有了。

王：更加揪心了。现代音乐讲的是更加令我们颤抖的一些情感。所

以浪漫音乐最适合大提琴，因为它是一门很抒情的乐器。

许：去理解一两百年前的作曲家，去理解他们的感受、心境，那些历史背景重要吗？

王：当然重要，比如说演奏巴赫、海顿的作品，你必须了解当时这些音乐是干什么的。海顿或者莫扎特的音乐，绝大多数是宫廷音乐，或者是贵族们来娱乐宾客的，所以这种音乐必须有它的华美、尊贵和与世无争。那浪漫作品，如埃尔加[61]，为什么他会有那么深切的悲伤在里面？了解这些会对你有帮助，但这是辅助性的。

有两种理念一直在争论：感性重要还是理性重要？我向来认为，理性是总结感性的工作，感性永远走在理性之前。我坚信人类的感性其实是我们灵魂的指路明灯，理性只不过是帮助我们让感性往更深的地方去发展。有些东西我们不理解，但是能感觉得到，为什么你听到一些音乐就有感觉？为什么这几个音组合起来你就觉得好听？音乐里面很有可能包含了一些方程式，只不过我们的大脑还算不出来，但是我们感觉得到这个方程式。所以说我只有对这个作品有很强大的感受以后，我才能把它演奏得好。面对一个作品，我如果不起鸡皮疙瘩，没有兴奋在，我不可能拉好它——再有知识，再有理念，对历史再有研究，也没有用。音乐终究是个感性的东西，没有感觉的人是不能搞艺术的，即使他再聪明，能把所有音乐理论背下来，也没有用。

相反有很多人，他可能很笨，没有什么知识，是一个不学无术的家伙，但他就是有感觉，他就能搞艺术，只不过可能达不到一定的高度，因为艺术家必须用自己的智慧去不断地丰富自己。

许：对，这种感觉是需要拓展和加深的，对此有什么特别的训练方式吗？

王：一个演奏家必须要有一颗很灵敏的心，灵敏到能在各种不同的事物中感受到一些东西。这个没法教，但是我会提示学生们，要把宏观放得大一些，比如说有些时候，我会跟学生说，“你现在讲的是你自己的故事，拉得不错，但是你能不能想象一下，现在你站得远一点，去讲别人的故事？”到最后我会跟他说，“你要想象这个作品，假设上帝创造了人类，可是他忘记了我们，自己跑到别的地方去玩了，把我们遗忘在原地，让我们自生自灭。几十亿年之后，他终于回来了，他说我以前好像在这地球上造过一些人，可怎么没了？全没了？然后他听到了我们的音乐，里面有这样的演奏，有这样的人——我们人类挣扎过，快乐过，努力过，追求过，终于，他替我们落泪了”。

我经常这样去提示他们，希望他们能够站得更远一些。如果只讲自己的故事的话，别人会不接受，或者觉得为什么会发生这件事情？可如果站得远一点，就会让人觉得这就是人类的故事——人类到最后说不定都会不存在了。在这个情况下，有些事情其实是无关紧要的，另外一些事情则非常重要。

许：那真实的人生体验呢？比如说二十世纪很多重要的作曲家，包括演奏家，他们卷入时代的巨大变迁之中，甚至目睹各种悲剧的发生。但其实你的个人经历是很顺利的，你会遗憾缺乏那样的一种经历吗？

王：我最爱看的书是历史书，这个可能会对我的人生观有改变。看了很多历史的话，对动荡和变迁还是有感觉的，虽然我自身没有经历过，但是可以想象得到人生有多么不易。你说得对，一般是在很动荡的时候会出现一些伟大的艺术作品，但是这并不意味着我们必须要去经过多大的苦难磨炼，如果你有一颗比较敏感的心，你能感受到这些。

有人问过我最讨厌什么？我想了半天，其实没有什么不太能容忍的，我唯一不能容忍、完全不能接受的是一个没有同情心的人，哪怕这个人再优秀，再伟大。如果这个人没有同情心，我会觉得他的心是冷的，我会很讨厌这个人，我会根本看不起他。当然有些人平时也不是什么好人，但是你知道他其实还是有同情心的，那这个人我还是可以接受的。同情心可能是人心中最重要的一点，不是吗？它让我们人类可以互相理解。

许：同情心其实也是某种抗议，某种宣言，它意味着要为弱者表达某种声音，或者说是被淹没的声音。

王：其实音乐没有那么具体，它更升华了。音乐超出了具体的个案，它是一个总结，而不是一个叙事，它要描述的是一个理解，是一件事情发生以后的回忆。它不是在讲某件事情，而是讲这件事情以后的事情。

许："理解"作为一个立场重要吗？

王：立场很重要，但得看你站在什么角度来看。还是我说的，有些事情你站在某个角度是有对错的，再往后退一步，对错就变得模糊了，再往后退，就不一定有对错了，再往后退，就无关紧要了。

许：那会不会陷入某种相对主义？或者说陷入一种好像一切都是可以理解的状况？

王：是的，一切都可以理解。你说我们人生这些恩怨，从宇宙的角度来说，不可以理解吗？太能理解了，这都是无所谓的。

许：当然世界不是黑和白的关系，但某种意义上还是有颜色差别的，还是有黑和白的分别的，这种情况下，你不能说白就变成黑了吧？

王：对，所以一个没有正义感的人是不可能成为艺术家的，正义感至关重要，它是一颗善良之心的必然产物。一个有正义感的人的音乐是不一样的，他有骨气在里头，这是听得出来的。有些人觉得自己没有能量去做一个有正义感的人，这也能听得出来。

许：那我一直蛮好奇的，比如说“二战”的时候，德国军官们也都听贝多芬，但是他们同时可以做出特别可怕的事情来，作为一个音乐家，看到这样的例子是什么感觉呢？

王：人心是很复杂的。我们任何人在某种情况下，都可能会干出很坏的事情，你必须接受这一点，人心就是这样。只有极少数的人才能做文天祥，你别忘了，我们之所以崇拜这种人，就是因为他们是怪人，他们是不正常的人。绝大多数人，我不知道你，我是绝对做不了文天祥的。可也正是如此，我非常看重他，这种人太少有了。

对于人类来说，哪怕他再有正义感，再能分辨对错，在涉及个人利益之时，绝大多数人还是会选择妥协，这就是人性。但是这些人在时机成熟的时候，一定会站在正义的一面。所以说创造一个正义的环境是最重要的，而不是要求所有人做文天祥，这是不可能的。

许：这个问题一直也挺困扰我的，其实这是一个人的审美和他的价值判断能力之间的关系问题。可能好多人都会说，一个读狄更斯的人可能比不读狄更斯的人更少犯错，或者更可能成为一个好人。

王：你读这些书肯定会给你带来影响和启发，但这些启发主要是点燃了你心中本来就有的东西，只不过你没有注意到而已。但如果内心不认可的话，书里说得再多也是没有用的。这些书只是让我们更加理解自己，让我们的人生观更有深度，而不是说彻底改变你——这是不太可能的事情，人性很难改变。

你理解了人类的渺小，
你的音乐会更真实、更诚恳

许：你爱读历史，这种历史的感觉对你的演奏有直接的帮助吗？

王：有，历史对我的人生观有很大的影响。历史看多了，就会觉得很多事情没有必要去纠结，人性就是这样子的，好事坏事一直在发生，到最后你退一步的时候，会说人生就是这样，历史就是这样。

许：其他呢？比如色彩、味道？

王：我听音乐是有颜色的，每个音都有颜色，这是肯定的。味道没有，会用它作为比喻，但是没有直接的联系。

许：作曲家们有颜色吗？贝多芬是什么颜色的？

王：这个不好说，因为他每首作品都不一样。

许：或者基调。

王：基调的话，不行，太复杂了，他太复杂，每个人的个性里面都有太多复杂的东西，你很难用一个颜色来讲。但我用烹饪来比喻过，我喜欢说日本的菜系像莫扎特，中国菜像勃拉姆斯，里面味儿挺浓的，韩国菜是瓦格纳。

许：瓦格纳，一股泡菜味吗？

王：不，他很嚣张很犀利，一种味道铺天盖地的。日本菜就是那种非常干净的，没有任何多余的东西在里面。

许：那演奏者呢？你是什么菜呢？

王：天啊，我大概就是油泼面。

许：油泼面看着很嚣张，那辣椒铺在上面。

王：不，我希望我的音乐像油泼面，为什么？简单。我非常反感复杂的东西，我看什么事情都是想要最终找出一个最简单的道理，你可以随时去理解复杂事物，我只想抓住最简单的东西。

当然这也有不对的时候，不可能任何事情都这样去解释它，所以我经常犯很多这样的错误，但这是我的本能，我是一个做减法的人，任何事情要抓住事态的关键。

许：对演奏家来讲，你们有时候会觉得自己是昔日作曲家的英魂的某种俘虏吗？他们有更高的创造力，会有这种感觉吗？

王：没有，我认为任何的作品都必须被再创作。没有被创造，这个作品只是成功了一半，写成了一半。我们现在有机会听到一些历史上的录音了，伟大的作曲家同时也是伟大的钢琴家，会演奏自己的作品，而我听了一些之后，发现这些作曲家往往没有把他自己的作品演奏得有多好。虽然他写得真漂亮，但自己去弹的时候，我敢说真不咋的，我不敢说是谁，但我敢说真不咋的。

为什么？他并没有真正体会到他自己写出来的东西里头的那些美，他把它忽略了，他只不过把这个框架搭出来了。创作和演奏，不一定是一回事。音乐是活的，它的生命力在于每次发声的时候，因为它每次的发声都是不一样的。一个作曲家写这些东西是没有发声的，它只是一个方程式，怎么让这个方程式、让这个菜谱变成菜，这一瞬间才是最重要的。菜谱重要吗？重要。但大厨重要吗？也很重要。你光有一个菜谱有什么用？

许：如果有机会，你碰到巴赫，碰到勃拉姆斯或柴可夫斯基，你会跟他们交流什么呢？

王：我首先想听听他是怎么演奏他的音乐的。我非常想知道，他最追求的是什么。巴赫比较难说，因为他作曲里面的标点符号太少，很难猜，贝多芬我想我们大家都能猜到他是什么样的一个人。

许：对他没那么多好奇。

王：没有太多好奇。因为他真的写得很清楚，他最大的一个特点就是叛逆，不该有重音的地方他一定要加一个重音，他就故意跟你反着干。他有一颗叛逆的心。

贝多芬其实是非常特别的作曲家。绝大多数作曲家都向命运妥协了，都接受命运了，像勃拉姆斯是包容命运；舒伯特是向命运鞠躬而后接受，柔弱地接受；瓦格纳就是横行一段时间，然后烟消云散；而贝多芬是跟上帝抗衡、跟命运抗衡的一个人。他和别人不一样，他不肯屈服，他讲的是人的权利，所以他确实有革命性，截然不同的一个人，刺头。

许：那你觉得你跟你的命运是什么关系呢？

王：我跟他们差太远了，我没资格去这样考虑。

许：任何人都有资格考虑自己跟自己命运的关系，你觉得你对命运的态度是什么？

王：我可能比较能够向勃拉姆斯学习，可能能够追随他的这种理念吧，比较激进一些。

许：或者你羡慕那种反叛者吗？

王：我觉得他们挺牛的。但是我知道，我做不到，也不羡慕，真挺佩服这些人的。

许：这些离去的伟大人物中，倘若真有一次机会，最想和谁在一起坐下来喝杯酒，聊一聊？

王：我想看看人类刚从非洲走出来的时候是什么样子。说实话，我最关心的其实不是音乐，都是另外的事情。音乐只是一部分。所以有很多朋友和我说，你根本不像个音乐家。

如果坐上时光机器，我不会去看巴赫，也不会去看贝多芬，看他们干什么？我想看看人是怎么从非洲走出来的，是怎样在小冰河时期活下来的，我想看看他们是怎样在那么残酷的环境下活下来的。我也想看看我们中国是怎么走过来的，是从哪里走过来的，怎么在这里待下来的，以前长什么样？我也想看看以后的人是怎么样的，几万年以后的人类会变成什么样子？这是我最感兴趣的。

许：这么巨大的一个历史世界，跟你现实中这么顽强存在的音乐世界的关系，到底是什么呢？

王：其实很简单，我觉得能了解到自己的渺小其实是非常温馨的一件事情，我看到这个世界这么大，宇宙这么大，再想到我自己这么渺小，反而让我觉得很坦然。你理解了人类的渺小，你的音乐会更真实，也会更诚恳。这个时候，你在演奏很狂妄的音乐的时候，你只是一种挣扎，一种追求，而不是觉得这个辉煌是你应该值得拥有的东西。

许：除了人类历史这样的大问题，除了音乐以外，还有别的什么让你产生兴趣，或特别想去探究的呢？

王：你要听我说真话吗？

许：当然了。

王：我现在最关心的是，能陪我女儿几年。

许：危机感已经出现了？

王：我唯一关心的就是这件事情，因为我有她的时候很晚。我是四十八岁时有的她，我现在唯一关心的就是我能不能陪着她长大，别的都不重要，对我来说，就希望她能够开开心心地长大，多陪她。

许：成为父母以后，看到自己的孩子，会对你的性格有轻微的改变吗？

王：有很大的改变。

许：这么有生命力的孩子，在你眼前晃来晃去的。

王：是的，可以说，可能以前其实并不明白生命的意义是什么。大家经常会讨论，但我总觉得他们说的这些生命意义都太高大上了，我不喜欢，我喜欢比较踏实、实在的一些。

后来我觉得，对我来说，生命的意义就是活着。因为阴差阳错的机会活一次，生命本身就是奇迹嘛，对吧？所有的生命都是奇迹。我觉得可以把一个小小的生命带入这个世界，让他体会一下这些感受，让他在世界上走一遍，看到他第一次看到光，第一次听到声音，都会无比幸福。这是我们被大自然操纵的、无法抗拒的事情，就算不想感受也做不到，因为这是写到我们心里面去的。

许：那你会给她听一些什么音乐呢？

王：想多了反而就不太敢给她听音乐了，最后觉得还是给她听莫扎特比较保险。其实挺奇怪的，我自己最喜欢听那种很让人感动的曲子，很深刻的曲子，但我不愿意让我女儿有这种感受，我情愿她是一个麻木的人，我情愿她是一个感受不到悲伤的人，但这是不可能的事情。

许：你是觉得那种敏感于悲伤的代价太大了吗？

王：倒不是，我扛得住，我能在里面得到力量，但并不是每个人都能在里面得到力量。

许：大部分被压垮了。

王：我也不知道我女儿什么性格，她如果太过于敏感，太过于会受到冲击的话，我不希望她有这样的感受，每个人都不一样。

但其实这是不可能的，她长大以后肯定会有悲伤，人生很艰辛，不管是谁都很艰辛，所以必须要有一个能够体会到自己灵魂的工具。所有的文化艺术里，音乐最直截了当，是最能够让你体会到自己灵魂的东西。当你体会到自己灵魂的时候，你会变得更强大，更加有勇气。

许：会不会被自己的灵魂吓一跳，原来我的内心是这样的。王：不会，人有很多肮脏的东西，但是这跟灵魂没关系。我觉得所有人的灵魂都是有神性的。

许：那你是什么时候第一次非常清晰地体会到自己的灵魂，这种场景是什么样的？

王：很小的时候就有，比如听到一首作品，突然会很感动，好像我突然能看到那些人的经历。

许：会视觉化吗？

王：有一点视觉化，但主要还是视觉化以后提炼出来的东西。突然发现他们的那些感受和我是一样的，就觉得挺温暖的；还有一点就是觉得我能感受到这个，这也是挺美好的一件事情。

许：挺有特权的一件事情。

王：我忘了是哪个哲学家说过，通过音乐可以体会到自己的灵魂是什么样的，这是很怪的感觉。不是特指什么神啊，而是你知道你的心里有很美好的东西，很善良的东西。即使平时很糟糕，平时没法表达出来，但一刹那突然发现自己还是有崇高的东西在里面，我觉得这是音乐中最好的东西。

我看过一部纪录片，讲的是一些音乐家到监狱给罪犯演奏音乐。

里面有一个镜头让我触动很大——他们演奏一个很慢的作品，突然看到一个无恶不作的杀人犯落泪了。那些音乐家就问他为什么落泪，杀人犯说这让他想到他妈妈，想到他妈妈在他小的时候给他做的饭。那个时候我就非常感动，即便他是一个无恶不作的坏人，但他的灵魂还是善良的。只不过他没法表达出来，但是他还记得，他还记得自己的灵魂。音乐的伟大就是这样子的。

许：就像你爸爸突然听到贝多芬那种？

王：对！它让你体会到美好，自己体会到的那种美好。

Chapter 09 贾樟柯

我刚拍电影时觉得电影可以改变世界，但现在觉得世界改变得太慢了

1970年生于山西汾阳

1993年就读北京电影学院文学系

1998年处女作《小武》获柏林电影节青年论坛大奖

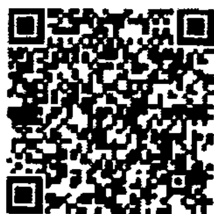
2000年《站台》获威尼斯电影节最佳亚洲电影奖

2006年《三峡好人》获威尼斯电影节金狮奖

2013年《天注定》获戛纳电影节最佳编剧奖

2015年获戛纳电影节导演双周单元终身成就金马车奖

2018年执导《江湖儿女》



扫码观看视频

贾樟柯说，这些认可让他更自由。尽管这些认可似乎过早、过分密集地到来了。

不过四十多岁，他已是世界最负盛名的电影导演之一。从1995年的第一部比较成熟的学生作品《小山回家》62开始，二十年来，他保持着每两年一部长片的速度，几乎每一部都获得了广泛的赞誉。

贾樟柯对我个人影响甚深。他以自己成长的山西小城为背景的三部曲，让我第一次意识到那些熟视无睹的日常生活也有着动人与感伤。成为朋友后，我多少有些意外地发现，他的谈话与书写能力甚至比镜头语言更有力量，艺术家的敏感与知识分子式的分析在其中高度融合。我们算不上多么熟识，在北京、香港、台北偶尔相逢，却总有一种故友重逢

之感。或许这并非对等的情绪，我对他的理解应该多于他对我的兴趣。

在同代人中，再没有一位比他更让我折服的了。他有一种罕见的平衡感，在感受力与理性分析之间，在个人命运与时代情绪之间，在知识分子情怀与江湖气之间，在创造力与商业运作之间，在中国社会与世界舞台之间，在故旧与陌生人之间，他似乎都能从容不迫……

我总记得，他说起最初去欧洲参加影展的感觉——北京是更大的汾阳，巴黎是另一个北京。这不是说他对外部变化不敏感，而是他有一个内核，并因此带来某种特别的镇定。那些县城的个人故事、感伤时刻、无所事事、光荣与梦想，滋养了他，令他足以坦然地面对任何新变化。而我觉得自己，总是有一种边缘人的慌乱。我不知这原因何来，能用青春经历来说明吗？他考了三年，才上了电影学院，毕业后用一种再小众不过的独立电影人的视角切入社会。而我人读北大，未毕业就加入一份主流商业报纸。能说有关天赋吗？或许吧。这也像是对人生的某种嘲讽，他诚实地带着他的县城经验，从容地进入了世界，而我一开始就想象着世界经验，却发现自己找不到落脚点。

在去年夏天的一个午后，我们在他的工作室里，那里仍保持旧日的模样，挂在墙上的各个语种的海报，桌上的烟缸与书籍。他穿深蓝色圆领T恤，像刚从一场不佳的睡梦中醒来，残存的疲倦尚未散去，他一直在吸一支雪茄，我忘记这是他何时养成的爱好。

谈话是散漫的。他说起两天前，在街边大排档与邻桌无理中年男子的冲突。他对我说，如果对方挥拳冲过来，你一定迎上去，不要向后退，少年时，他练过几年的形意拳。他也说，不停歇地拍摄、表达，他觉得疲倦了，想慢下来。二十年来，从无所依靠的县城青年到移民海外的富商，他捕捉了形形色色的中国人和中国社会的情绪。对很多人来说，他是这些令人惊叹的中国故事的最佳描述者。对他的批评也源日于此，他太着力于捕捉这些时代情绪了，而变得越来越概念化，甚至空洞。

有那么一段时间，我也有类似的感受，我觉得他掉入自己表达的窠臼，同样的意象被重复使用，因为过度熟练而失去生气。但是，我随即意识到这是一种苛求，倘若有一个巨大的、亟待被表达的主题，表达的形式与节奏是可以忽略的，至少是暂时性的。而且，判断一个人的杰出与否，从来不是他犯了多少错误，而是他做出了哪些正确的、与众不同的事。贾樟柯的最佳时刻，不是来自他的深思熟虑，而是他的敏锐与穿透力，他能意识到崭新的时代情绪，准确、迅速地表达它。在某种意义上，他是我们时代最伟大的新闻记者。

贾樟柯想暂时中断这捕捉式的尝试，因为他越来越发现现实中国的困境必须回到历史源头中。他或许也觉得个人经验固然动人、有力，但是它终究有枯竭之时。他想处理陌生的经验，比如蒋经国，苏联、民国、台湾、布尔什维克、独裁者、民主改革者，这些混杂的经验是如何混合在这么一个人身上的？这也是与他个人截然不同的经历，需要他崭新的想象力。

在汾阳再度见面时，又过去了将近两年。如今，他有相当一部分时间是在老家度过的。在他的少年旧友创办的一个民俗村中，他开了“山河故人”面馆，他常在此撰写剧本，构思新计划。

他带着我在这个速成的民俗村落中，打了气枪，开了滑雪车，还拜了关公庙，与他的旧友们坐在一起喝汾酒。坐在这些有的发福，有的谢顶，普遍满脸通红的伙伴中，贾樟柯又变成了那个顽皮的少年，忙不迭说起中学时代的打架、逃学与霹雳舞。

当我们在仍有着民国风范的汾阳中学闲逛时，我才知道，那位著名的汉学家、《清代名人传略》的作者恒慕义曾在这里担任过校长。他的儿子恒安石曾出任美国驻中大使，这所中学从不缺世界主义与自由传统。而他的同学则不无骄傲地说起汾阳的另一个传统——自明代以来，汾阳就以活跃的文化生活著称。

这些语境都与我熟悉的贾樟柯有关。但一个陌生的贾樟柯也意外地浮现出来。他对人工智能、（虚拟现实）的世界充满热忱，并毫不掩饰对人文主义信念的怀疑——这曾是他最显著和令人称赞的视角。他也流露出某种对公共生活的厌倦，认定参与公共辩论，形成共识，是一件过分自我消耗之事，他想回到一个更纯粹的创作者的状态。

我理解他的感受，但汉娜·阿伦特的一段话却突然浮现在我脑海里：“历史中许多这样的时代，公共领域被遮蔽，世界变得如此不确定……生活在这样的时代并由它所塑造的人们，会倾向于想和公共领域保持距离。要么尽量地忽略它，要么越过它，跑到它背后——就仿佛这个世界只是人们可以躲藏到它背后的一种表象。”

不知贾樟柯是否愿意承认，他在世俗世界取得的成功越恢宏，他就越寻求更充分的躲藏。



中国电影最缺的是坦率，我希望创作能更直率

许：你刚才说这一两年来开始觉得疲倦，想慢一点，为什么呢？

贾：从我1995年拍第一部短片到现在，创作没有停过，长时间旅行、写作、拍片。特别是拍片，你想保持稳定的拍片量，工作是不能间断的。写剧本要好几个月，写完了看景、看建筑、看演员、拍摄，拍摄完去宣传，宣传的末尾又开始写剧本。我这二十年就是这么过来的，一步接一步，一个事接一个事。最近两三年觉得过去那种生活太单调了，不是累，就觉得单调。朋友圈也在变，你总在工作，最后朋友都是工作伙伴，另外一部分就会忽略。这两年特别想回到过去那种生活。我过去的生活是什么呢？就是街道上的生活。

我记得高考没考上，那一年夏天我特别高兴。因为考上考不上无所谓，但是不用上学了。比如上午去一个同学家聊聊天，中午回家吃饭，睡个午觉，睡起来体力充沛，非常舒服，然后就上街。我有一个朋友是配钥匙的，先在他的摊上喝茶、聊天；另一个同学家是在邮局卖杂志、报纸的，我就去人家摊上看摊。为什么？就是看那些杂志。每天都是最新的小说，《收获》《当代》《十月》这些杂志都有，等于是我的图书馆。读一阵天快黑了，朋友就开始聚了。

我朋友还有在教堂里扫地的，将来拍电影我特别想把他拍进去。你想八十年代末，我们没有人去过香港，他也没去过，但他迷香港电影，他就研究香港的地理位置。他能准确地画出一张香港地图来，港岛在哪儿、九龙在哪儿、油尖旺在哪儿、尖东在哪儿，因为黑社会片子里都有这些地区。我后来去了香港，发现他画得没错，非常准确。

大家晚上一起去看电影，县城里有演出就看演出。看完再去一个朋友家打麻将，然后回家睡觉。我很怀念这种生活，就是跟人在一起。

许：我们以前聊过你对中国社会情绪变化的观察。从1995年到现在二十年，其实发生了好几次特别戏剧性的改变？

贾：我很难再回顾那些戏剧性的改变。总体来说最大的一次可能是拍《三峡好人》的时候。你当时真的深入长江流域，会发现社会就是呈现出固化，没有那么大的流动，无非是从长江流域换到东莞打工，生活有本质变化吗？并没有。

我们去了奉节，第一天就看到漫天的焰火。我们还说，这个城市欢迎我们到来，所以放焰火。原来是一个老板的儿子过满月，，满城放焰火，但第二天一去老城，很多家庭比山西还要差。山西人家里总有点家传，什么八仙桌、太师椅，虽然是旧的，清代、明代的，但是像样的家具总有几件。到了奉节老城，家徒四壁，就一张竹椅子，一些塑料袋，

全部的家底。《三峡好人》那部电影，剧本一边拍一边改，其实之后两个故事就是讲现实的样子，个人该怎么选择，最终还是强调个人有选择的自由跟权利。

另一次就是最近一两年。我在工作中会遇到公众的压力，或者说公众的挑战。归纳起来有三点：第一点就是质疑我到底是不是在取悦西方人，“你给外国人拍电影，获取个人的好处”。第二点就是市场经济的煎熬，说我的电影没人看，我的电影是一种脱离大众的、自私的电影。第三个就是我越来越成为一个受商业世界欢迎的人，我每年拍大量的广告。那么，我是否商业化了？商业化成为一个污点。然后商业化又跟地域问题结合在一起，我是否出卖了某种中国的现实跟底层人民的生活来达到衣食无忧？

这是一个老问题，因为没有一个艺术工作是不被人谈论的，除非你的电影的确没有人看，引不起讨论。但是二十多年过去了，我遇到的娱乐媒体记者其实都是九零后了，但他们的思维模式是一样的，这个让我非常非常的失落。我今年五月份在戛纳领奖的时候说，我刚拍电影的时候特别有激情，我觉得电影可以改变世界，但现在我觉得世界改变得太慢了。二十年了，七年算是一代，三代人过去了，思维模式没任何变化。我们四十五岁，有生之年你已经看到三代人是同一个思维。

而且持这种观点的人，他更自信了。因为有很多资讯，他也能出国走一走，亲眼看到老外怎么这么喜欢我的电影，“好，你就是取悦西方人”。

许：这事还有点困扰你的。

贾：情绪上会有点困扰。这些观点呈现出中国大众社会思维模式改变的缓慢和思维模式的固化，对从事创作的人来说是挺悲观的一个事情。这也是你要面对的一个现实。没有创作者最终不思考跟大众的关系，因为你的倾诉对象是大众，大众现在的状态可能会提供我新的灵感，来跟受众交流互动。

比如《山河故人》之后，我真的想拍晚清的那部片子——《在清朝》。《在清朝》涉及很多问题，其实就是讲中国社会转型初期遗留下来的基因，怎么到今天还发生作用的。比如义和团运动，它怎么在今天影响我们，怎么始终没有解决好跟国际社会打交道的问题，怎么作为一个独立的民族国家，不带负担地去融入世界。今天我们不可能只面对中国人。你做一块手表，要跟瑞士竞争；你做一瓶酒，要去参加酒的博览会。这些东西从晚清以来都没解决好。转型问题要消化，必然要在思想领域、公众领域展开多角度的、畅快的交流，但塑造今天中国人的重要事件都没有多角度地展开过讨论、辩论。这个很糟糕，那个亏白吃了。

我最近还有一个改变。比如说我拍《站台》，其实是拍的1979年到1989年，但基本上是通过流行音乐的角度，曲折地来讲这个故事。但是最近几年我不想这样去做了。我觉得中国电影里呈现社会现实、历史的时候，最缺的不是隐讳，最缺的是坦率。隐讳长了，打哑谜惯了，这个

文化会有问题。这一两年，从《天注定》开始，我告诉自己，直接坦率。这个片子拍完遇到什么命运就让它去经历，但是作为创作者，不要再搞隔靴搔痒和隐喻，我希望创作能更直率。

许：这个转变是怎么发生的？

贾：转变点是在构思《天注定》的时候。剧本中涉及暴力事件的描述。我对暴力事件发生过程中的细节，有充分的想象和掌握，但有两个考虑：一个是，如果你想打擦边球，那如何处理这些暴力场面自然变得非常关键；另一个是，它也跟公众对暴力电影的理解有关。一般人理解，要严肃地讨论暴力问题，应该去回避、虚化那些暴力，不要去描述暴力过程。落笔的时候我就变得犹豫。我是应该用一种双方面安全的方法——政治氛围里的安全，以及不要触犯观众回避的习惯——还是说我就去写。后来我决定就大大方方地拍，因为我觉得既然在讨论一个暴力问题，不让人看到暴力的细节、暴力的伤害性，那怎么讨论？电影的工作就在于描述，它不是讲一个空的故事，电影最可贵的就是，它让人知道暴力的过程，在观赏之后知道它的破坏性有多大。我觉得在过去的创作中，或者在整个中国文化里面，这种含蓄、回避、不坦率一直存在，很多人会用一个包装，就是说我有很多留白。留成白开水了你留什么白？你这个都没有，你糊弄谁？

再一个，它也导致了观众一种很奇怪的观看电影的习惯，就是猜哑谜。猜哑谜有一个很大的问题，它会忽略，或者说不关注整个叙述过程中的情感代入，而变成一个智力游戏，猜导演这个地方是不是……？我最受不了的，是有一次我看到一个人写文章，他说《世界》里有一个镜头是女主角拿了一个服装袋子，他研究那个服装袋子的品牌，应该是“宝姿”的一个袋子，分析我为什么要用这个品牌。我觉得这个就有点偏了，这不是一个哑谜，当时美术道具部门就准备了这个袋子，也没什么问题，就用吧。宝姿这个品牌跟《世界》这个电影构不成任何的引申含义。

许：六年前你想拍《在清朝》，六年来你的概念和想法改变大吗？

贾：应该说更清晰了吧，就是站在今天这个时代，为什么要讲晚清故事。我以前懵懵懂懂的，想法来自资料收集。一开始当然是看了一些通俗的、流行的关于晚清的著作，后来发现了一个非常重要的宝库，就是地方志。地方志其实挺难读的，但是很多地方有地方志通讯，都是一些地方学者、历史学家、历史爱好者写的通俗文章，我读得非常过瘾。它填补了很多那个年代的生活细节。

我在晋中地方志里看到过一张照片，是大寨曾经有过的一支武术队伍，背景是那种标准的梯田，前面一溜精壮的汉子在出拳，非常好看。虽然不是晚清，但那种现实魔幻性、超现实性带给我很多发散性的思维。六年前是朦朦胧胧的一种历史兴趣，对废除科举给知识分子的命运带来的瓦解，还有很深的兴趣。但这几年更多指向的是今天的社会氛围，今天的各种意识跟这个故事的关系。公众如何被操控，操控公众的

人如何失控，这些东西特别有趣。

许：这里面有没有让你特别困扰，想不明白的？

贾：会有很多悖论。比如《在清朝》里有一个县官，他其实刚刚科举中榜，但这个地方因为废科举形成匪患，好多废科举之后没有出路的人落草为寇了。他一开始挺理想主义的，真的想剿匪，后来慢慢发现剿匪不能全剿，因为他的财政收入都靠剿匪拨款。在这个过程中，他内心一会儿倒向同病相怜的这些举人，一会儿又倒向他所理解的正义。这其实也是我的一个困惑，我会摇摆。我就把这种摇摆放进去，不摇摆反而怪了，就让这个人非常摇摆好了。

做《在清朝》之后，我变得越来越科幻了。现在争论的一些问题，我真的没有太大兴趣。但我突然多了一个兴趣，就是关心人类是怎么回事。这个当然是科学家要解决的问题，我一个物理才考十七分的人怎么能解决这个问题？但我开始建构自己对人的理解，逐渐投入其中，我说服了自己。比如我去年年初决定要拍VR。虚拟现实是电影技术最新的一个进展，但我朦胧中一直觉得它是一个新的世界观。我为什么这么着迷因为我突然觉得，人类社会可能也是一个虚拟世界。我们今天所做的一切，建立起来的社会、国家、种族、语言，所有的东西，可能是被某个系统设计出来的，被另一个维度的智慧生物观看。我们可能就是别人的VR它可能遭遇了物质的裂变，可能一个细菌让它产生了生命，我们变成了有生命的人。在人类的维度里，我们开始繁衍，但始终摆脱不了被另一个系统设计和观看。

现在很奇妙的是，人类开始创造自己的虚拟世界。它除了是拍摄电影的新技术之外，会不会是个很有意思的东西？是我们在模仿我们的设计者。我觉得这样想起来好玄妙。你看外面的一弯冷月，其实是我们丢掉的一个东西。在过去特别长的时间里，人类一直非常在意人和人的连接关系，但是人类跟宇宙的联系，我觉得古人应该有大量的理解，比我们强。

许：直接生命体验。

贾：直接生命体验。古人在理解自我的时候是放在这样一个环境里去理解。做VR的时候我突然意识到这个问题，我好害怕，一身冷汗。当然它可能是胡说八道，但是它说服了我。我想象，如果我作为一个导演去做VR电影，我可能是在模仿我们的设计者。再回到古典电影里，回到巴赞那里去想一想，巴赞对电影的理解是从木乃伊来的——裹尸布。人类不愿意腐朽，人类要留下自己的经验跟记录。我觉得我对这个媒介的理解发生了颠覆性的改变。

我最讨厌的一种创作是炫耀智力，艺术创作是分享的快乐

许：大的社会环境认为电影必须实现更大的市场价值，这个事情对你这样的从业者影响大吗？

贾：对我本人的影响并不大，因为我十几年一直在一个固定的循环里面，保持一种良性的循环。这个市场再大，或者再小，对我没有太大的影响。但是另一方面，我喜欢的那种电影的确是迅速衰亡了。电影业还在，工业还在，电影还会红火下去，但是我喜欢的那种电影已经消亡没落了，包括观众年龄的低龄化，银幕世界的低龄化，银幕世界的扁平化。不是创作者主导变成这样，是消费者主导变成这样的，它是个全球性问题。

像美国很多好的导演，索德伯格[63]什么的，现在都在为HBO[64]拍戏。电视台的观众年龄层相对高一些，在HBO还可以看到过去我们喜欢的电影，但是在终端的实体影院里，的确我们喜欢的那种电影，观众流失得很厉害。没有任何一个人可以回天。就像京剧没落一样，梅兰芳都挡不住。贾樟柯也挡不住，我还会继续拍喜欢的电影，但是它在终端已经不存在了，这是个现实。



许：那你回应它的方法是什么？接受命运，坚持自己，还是别的方

法？

贾：我觉得应该从终端上着手。从中国的角度来说，是没有具有品牌效应的艺术电影院，固定的人群聚集不起来，所以变成恶性循环。在欧洲情况好一些。现在欧洲的产业政策支持很多电影院，固定的艺术电影院经营得非常好。他们不是靠理想在经营，是真的能收到钱。为什么？因为它长期聚集了一个稳定的观影人群。

比如巴黎，蓬皮杜艺术中心旁边有个叫MK2的电影院。我每次出差，不用看广告，晚上去那儿一看，肯定是放我喜欢的那种类型的电影，它是几十年不变的。在法国、德国都有充足的片源，能三百六十五天放同样一种类型的影片，国内就没有。

我现在还是希望国内能建这样的影院。我觉得也不能那么消极地只是坚持自己的创作，产业政策还是应该改变。产业政策最主要的缺陷在哪儿呢？中国不允许私人公司进口电影，进口电影的权利都在国营公司，批进来的都是同一种电影——好莱坞电影，而没有法国电影，没有日本电影、韩国电影、欧洲电影、美国独立电影。那中国哪有那么多好的艺术电影可以放映呢？没有，顶多三十部。一年五十二个星期，作为影院你肯定是撑不下去的。

许：你刚才说这一类电影衰弱了，你和更年轻的导演，比如三十来岁的一批导演接触，觉得他们愿意延续这个传统吗？

贾：有一部分。大部分是不屑于这个传统的，觉得我们有些落伍，跟不上时代变化。

我们刚开始拍独立片的时候，也没有钱收。拍个《小山回家》，没有钱收，但是工作可以通过媒体介绍出去。我记得那个时候刚拍完，在大学里给朋友看一看，报纸都会有介绍。最起码文化界、新闻界，还是对这样的创作抱支持的态度。今天媒体系统真变了，钱花不到，没有人给你写，他会笑你。现在媒体都是两套话，需要你的时候，他会说，我们是一个特别好的媒体，我们拥有多少读者，我们怎么严肃，我们怎么有水平；拒绝你的时候，他说对不起，我们也是一个公司，也是个经营者，真的不好意思。更年轻一代的艺术电影导演的作品出来以后，媒体以一种公司的面孔对待他们：对不起，没有读者，没有点击量，我介绍你能有几个人看呢？我不费力气写你。

所以更年轻的导演面临这样的孤独感，非常孤独。我特别幸运的是，我在起步阶段不孤独，有来自各个领域的支持。那个时候网络刚刚开始，论坛刚刚兴起。我每天上午能看到大量关于《小武》《站台》的评论文章，很长。那时候的人很爱写的，可不是一百四十个字。喜欢、不喜欢都是一篇文章，那个态度、那种热情让人非常陶醉。今天的年轻导演没有这个环境，所以我能理解他们的孤独感，比我们那个时候更强。随之而来的意志力就是一个问题。

许：中国纪录片的发展看上去越来越乐观了，好像越来越多人看

了，你觉得真的是这样吗？

贾：我一点都不乐观。任何一部作品都是这样，哪怕观众再少，一定得进入有效的流通渠道。中国纪录片现在最大的问题是没有流通渠道，过去还有可以出版。现在当然可以在网络上放，但是在海量的信息里，得不到推荐，被关注的很少。从这个角度来说，纪录片还是挺难的。

当然有一些导演觉得进不进流通渠道无所谓，但是一统计观影人数，就会很悲观。比如就算全国有十场放映，每一场有两百个人，加起来也只有两千人。两千人是什么概念，就是上海影城那个最大的厅放两场。终端渠道太小了。还是应该建一个好的终端渠道，包括电视的渠道。电视渠道大部分都是电视台自产自销的专题性纪录片，我想，像你说的那种纪录片也进不去。没有一定的终端渠道把钱反哺到创作里去，制作条件永远得不到改善，制作质量也没有办法提高，变成一个恶性循环。不要相信网络，说上网很容易，一下子多少人就看到了，不是这样子的。你有钱去推广，还要有人愿意推，给你在重要的位置推动，才可能会有点击率。你把它扔到海量的信息里面，没多少人会看到。

许知远:这二十年你跟国际电影界的交流特别多，你觉得从整个世界来讲，这个行业的变化是什么？

贾：最大的潮流还是观众的低龄化。电影一直是吸引年轻观众的，年轻观众在全世界都是主题。他们新的娱乐方法、生活方法对他们精神世界造成了改变，带来了他们对银幕世界的一种新的期待。他是打游戏、看卡通长大的，他是在网上互动长大的，他的精神世界里的视觉性跟我们是不一样的。比如我看到山西的山就兴奋，我觉得真美，他们可能看到个什么玩偶会兴奋。有的小女孩说话都像樱桃小丸子配音。这是他们的成长带给他们的视觉世界、精神世界，这个世界直接决定了电影工业的改变，要适应他们去转变。这是全球性的问题。

许：那你说这一代的创造力会以什么方式表现呢？我们是阅读文化里成长起来的，他们是公仔、卡通的一代，他们会产生对应的创作模式吗？

贾：我也很难想象，但我觉得未来他们所创造的文化，一定是互动性非常强的。它注重互动感，跟我们单方面阅读、观察，单方面接受信息，自己去消化成长的模式是不一样的。他们未来创作的某种艺术类型，互动性一定是最强的一个特点，也很难说好或者坏，那是他们的世界。

但是我觉得也看人的成长。世界上人的生活模式总体没有太大改变，过了看这种电影的年龄，比如说他到了二十五六岁，恋爱、结婚、生孩子、有房子，他的父母也会老起来，他要出差，他要接触社会现实，他的精神空间还会是过去那样吗？我真没这个经验。所以从我的角度来说，他们也会改变。

所以还是我说的那个，我们要维护好一个固定的群体。比如今天喜

欢这种电影的人，可能是四十多岁，十年后，我们应该让他们还有机会看这样的电影。一代一代的年轻人可能在变，但他们也会变成中年人，也会有一些共同的生命经验，所以不能失去这个场所。我不是那么悲观，人会成长，只是过了他狂热消费的年龄了。最狂热的时候是十七八岁到二十五六岁那个阶段。目前看来就是这个样子。

许：我们是同代人，我们特别惊叹你过去二十年高度浓缩的生活，包括你在四十五岁就得了戛纳电影节金马车奖。这么多认可在这么年轻的时候都已经得到了，对你的影响是什么？让你更镇定吗？

贾：应该是让我变得更自由了。既然已经有那么多的肯定、鼓励，自我认定的阶段已经过去了，应该进入更自由的不怕失败的阶段。

许：所以像《在清朝》是很典型的你在自由阶段的产物。

贾：对。我刚才说想尝试一些别的经验，比如说特别想拍蒋经国。

许：为什么是蒋经国呢？

贾：他的成长跟教育的复杂让我产生兴趣。他在苏联结婚，当车间主任，那么深地融入那个文化里，然后他回国了，回国之后面临中国的乱局。他有跟他父亲的血缘关系，也有过去作为共产党员的很多价值观。他是怎么样逐渐变成他的？他也有过威权的时刻，也有放下威权的时刻。

我读一个东西挺受感染的，他去美国演讲时被打了一枪。他就讲，以为自己特别爱台湾人，台湾人为什么冲我开枪？他进入了中国近现代历史，他完成了一个进化，虽然只是最后一刻。最大的挑战在于我并不是台湾人，也不是民国时候的人，但我对他产生了兴趣。这是一个不安全的题材。可能拍成一个四不像，可能俄罗斯人看了，觉得这根本不是我们那个时候，台湾人看了说，这大陆傻子拍什么呢。但是你既然对这个人感兴趣，是不是可以拍一下？

许：你现在的驱动力是什么？以前是表达的欲望，看到新鲜的东西要描述它，现在呢？

贾：还是这个。核心的驱动力还是这个。你看到什么想表达，你想到什么也想表达，我觉得还是分享的欲望。比如我给你讲这些东西，我很开心，这是一个分享的机会。要是拍成电影更开心，让更多人分享。

我最讨厌的一种创作是炫耀智力，有什么可炫耀的？创作是分享一种心情，分享一个你想跟别人沟通的事情。比如我跟你谈外星人，可能你思考比我还要深刻，这个不妨碍。艺术创作不是智力较量，不是发现力的炫耀，它是分享的快乐。就好像一个孩子分享一个很幼稚的观点，你不要取笑他。对他来说这是一个很新鲜的观点，他想告诉别人，这是人类最纯真的一面。

所以当你说我拍一部电影，希望征服别人，我觉得好可怕。你征服人家什么？一定要保持这种纯真，也不怕别人笑。所以我开玩笑，说要写一篇天体物理的论文，我不怕别人笑，我也不懂物理，我瞎想我就要写出来，这才是分享。有一种电影是炫耀性质的，我觉得挺傻的。

Chapter 10 诺兰

所有的电影都在操控人心，
我操控观众对时间的感受

1970年出生于英国伦敦

1998年执导的导演处女作《追随》上映

2005年《蝙蝠侠：侠影之谜》票房大胜，并获得土星奖最佳科幻电影奖

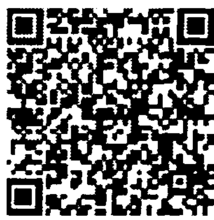
2008年《蝙蝠侠：黑暗骑士》全美公映，成为全球第四部票房过10亿美元的电影

2010年《盗梦空间》获奥斯卡最佳影片奖和金球奖最佳导演奖提名

2017年执导的电影《敦刻尔克》上映

2019年被授予大英帝国司令勋章

2020年执导的电影《信条》上映



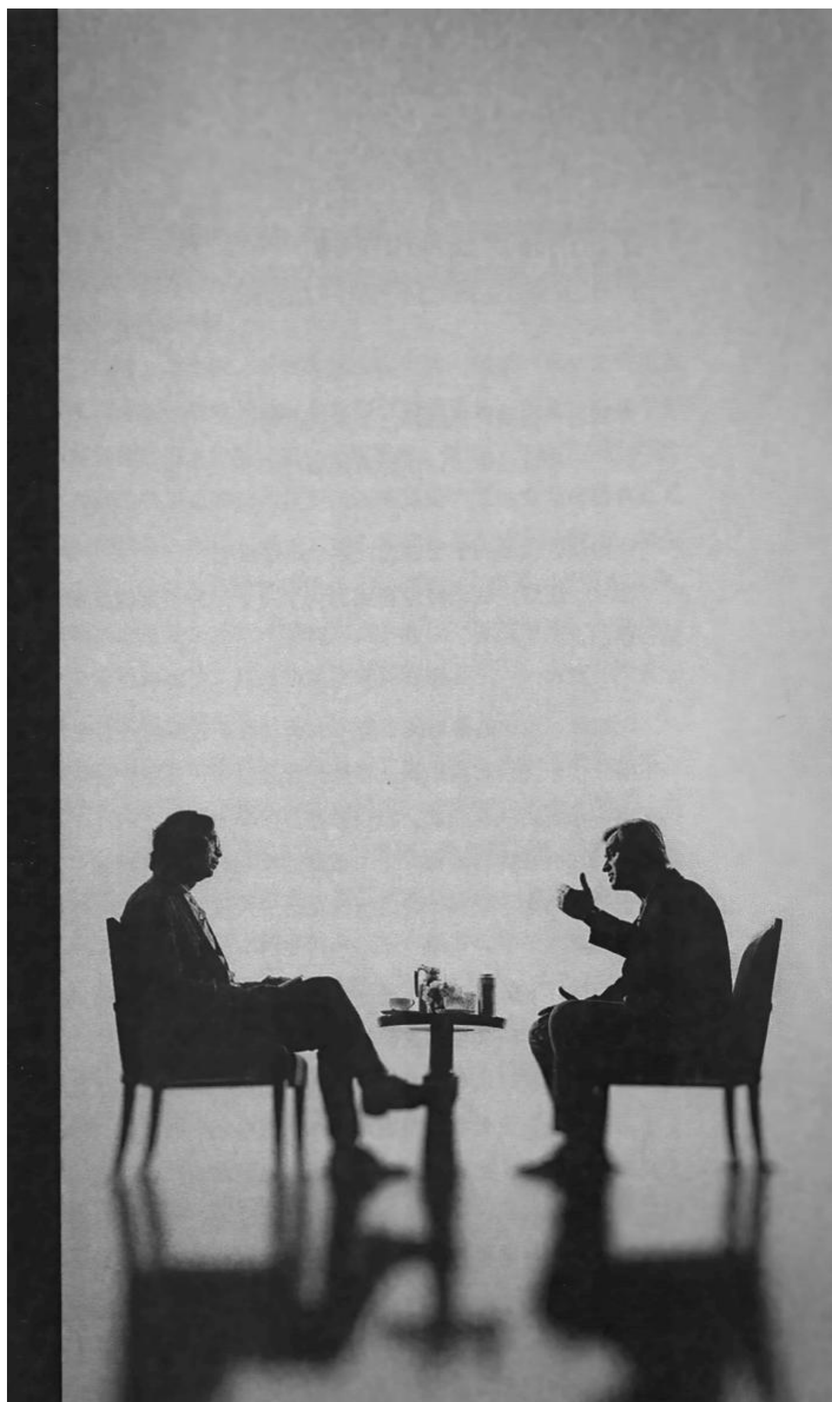
扫码观看视频

在采访的最后，我问起博尔赫斯对他的影响。这激起了诺兰的兴趣，这位阿根廷作家在中国也很受欢迎吗？人们为什么喜欢他？

很可惜，一切只能戛然而止。他为宣传新片《敦刻尔克》来到北京，主办方给予他好莱坞巨星的待遇，时刻有六个黑衣西装人围绕他左右。他的时间也被紧密地切分成无数份，每个采访皆是三十分钟，他从一个房间换到另一个房间，随手带着保温杯，被一遍遍地问着相似的问题。

我喜欢《敦刻尔克》，被它的叙述与画面所震惊，又觉得仿佛缺点什么，它太过精确了，似乎没一句废话、没一笔闲笔。

不过，这或许是一种苛责。在我们的时代，很少有人像他这样，能在巨大的商业制作中，仍加入某种哲学思辨。



只有真正面对某种境况时，人们才会知道自己将如何选择

许：很高兴见到你，要来点茶吗？

诺：我自己带了。你想坐哪边？

许：我倾向于坐这边。你一定很累吧？

诺：还好，我已经待在亚洲一个月了，去了柬埔寨和中国香港、澳门。

许：这一路你可能不得不去面对许多名声的压力吧？

诺：不会，对我来说，影片开始放映了，这是一种解脱。将这部电影呈现给观众之前，我很紧张。所幸影片完工的一个月后，我们看到它在世界各地都取得了很好的反响，所以我增加了一点信心，也很高兴坐下来和你谈谈这部花费了大量时间创作的作品。

许：《敦刻尔克》是一个典型的英国故事，当你试着向人们描述、解释不同类型的人物时，是否觉得很困难？

诺：《敦刻尔克》实际上是一个很简单的故事，这是它非常了不起的一点，也是我觉得它是最伟大故事之一的原因。四十万名士兵站在海滩上，敌人步步逼近，战鼓已经敲响，他们面临的选择只有投降或者撤退，但故事并没有就这么结束。英国人非常熟悉这个故事，我们是听着这个故事长大的。但是对于美国观众、中国观众来说，我认为它同样是一个有普适性的故事，它非常原始，非常基本。

许：你出生在1970年，那是一个反战情绪相当高涨的年代，但你这一代人并没有直接的战争经验。你叙述这个故事时，最困难的部分是什么呢？

诺：嗯，老实说，对我来说最困难的问题是，我从未经历过战争，所以在制作战争片的时候总有冒失的感觉。定义一场战争是我最不愿意做的事。我祖父曾在空军服役，他在"二战"中牺牲了。我曾带着我的孩子去拜访他位于法国的墓地，当你看着那些真正死去了的人的坟墓，你说，好了，我们要把这些变成一场演出，要制作一部电影，告诉人们战争是什么，这非常令人怯步，也很难实现。而我的解决办法是，不把《敦刻尔克》看作一部战争片，而是把它看作一个求生的故事，这样想我就觉得有信心了——讲述一个关于生存的、充满悬念的故事。

《敦刻尔克》很独特的一点是，它不是一个真正的战争故事，它是

一个有关撤退、逃跑和回家的故事。这群站在海滩上的人，他们直接面对的不是敌人，而是敌人的弹药，是战机轰炸和缺水问题，是对未知事物不断逼近的恐惧。我们试图制作出一部非常紧张的电影，把你真正带入海滩上的那群人之中，或者让你与火焰一起加入海滩上空的激战当中，这才是我们野心的真正所在。所以对我来说，这部电影对战争的态度是无意识的，我不希望它看起来是一部反对或者支持战争的片子，我希望它忠实于我对人类的求生、奋斗，以及人类如何应对巨大压力的感受。

许：试想，如果你在敦刻尔克，你会扮演什么样的角色？你会绝望，还是充满希望？会勇敢，还是怯懦？

诺：我认为这部电影非常强烈地表达了这一点——只有在真正面对某种境况时，人们才会知道自己将如何选择。我们都以为自己会以高尚的方式行事，但我觉得人们只有在那个特定的情况下才能真正知道。

我认为这是我们在这部电影中所尝试的东西，试图打破战争电影中的惯例。它们站在好人一边，坏人终将受到惩罚，这种处理随处可见。我希望能更真实一点，你也知道，人类是一种充满缺陷的生物，我们或多或少都会跟着求生的本能行动，但《敦刻尔克》展现的，不知何故，所有的求生欲聚集在一起也可以是非常积极的，可以形成一种集体英雄主义。所以这部电影不是关于个人英雄主义的，它是关于集体英雄主义的。

许：在整部电影中，丘吉尔从来没有出现过，但他是这一切背后的英雄。对于你们这一代，或者对于你自己来说，他曾经是怎样一个人，现在又是怎样的人呢？我知道对你祖父母来说，他是一个真正的英雄，但你这一代如何回忆他？

诺：如今的丘吉尔已经成为一个遥远的形象了，对我们这代人来说他是一个抽象概念，他已经成为一个图腾，而不是一个有血有肉的人或可以实实在在感受到的历史人物。

可能就是因为丘吉尔的伟人形象太过根深蒂固，我想做的是用那个时代的人们能接触到他的方式将他展现出来。人们只能通过阅读来判断他说的话，他们看不到他的形象。当时的人们不像今天的我们有这么多的工具，没有电视，没有电影，他们阅读报纸上的描述，有自己的观点和想法。这一点对我来说很重要。我认为今天的人们非常了解丘吉尔的伟大之处，但作为一个人，他已经遥不可及，被高置于神坛，成了一个抽象概念和伟人形象，就像林肯那样。

许：如果把历史中的英雄主义，比如《敦刻尔克》中的丘吉尔，以及你的科幻电影中的英雄主义，比如《蝙蝠侠》，拿出来作比较的话，你觉得二者有何不同？

诺：《蝙蝠侠》是从戏剧角度诞生的，迎合青少年消费和英雄主义

惯例，布鲁斯·韦恩[65]是一个非常反英雄主义式的英雄，与社会、法律和犯罪意识之间的关系暧昧不清，并且，是的，他站在好的一方。

而在《敦刻尔克》中，虽然它不是关于个人英雄的电影，但有意思的是你仍然会把丘吉尔视为英雄而不是元首，即使他在我们的电影中是如此之遥远。在我们制作的这部电影中，角色年龄非常重要：十八岁。菲恩・怀特海德[66]饰演汤米，他是整部片子的核心人物。对我来说有一点很重要，第一次看他试演时，我看着他在火海中挣扎的场景，立刻就明白，他不是那种电影英雄，不是一个能独自打赢战争的人，也不是一个能打败德国、拯救时代的人。你只希望他能活下来，他是你的替身，是你进入这部电影的入口，你将会跟着这个人，而他将会尽自己一切所能活下来，然后回家。你也希望他能成功，你很关心他，所以这部电影是更广义的、更人性化的。

而《蝙蝠侠》更加戏剧化，探索的是英雄人物，它高于生活，超乎现实。《敦刻尔克》与现实生活中的人更相关，它必须这样，因为这是一个真实事件。我曾有幸和一些老兵坐在一起，真真切切地在事件发生地与他们交谈，这给了我一种对历史的责任感，我必须以真实的方式向人们讲述这个故事，而不能捏造它。

我想制作一部年轻人愿意去看并感到与自己息息相关的电影

许：过去，你总是想象未来，或者想象一些抽象的事物和情况，但是现在你面对的是非常具体的历史地点和事件，这两种想象对你来说有很大的不同之处，还是有相似点呢？

诺：在电影的世界中，作为一个创作者，常常需要从现实中进行建设性的创造，脚本必须创建整个电影世界和它的术语，但在《敦刻尔克》中，这个部分是现成的，因为这个故事是实际存在的，我需要做的就是研究和阅读，所以创造人物的方式是不同的，我没有必要再建构，我只需要去探索。这带给了我不同的感受，我发现这个过程非常迷人，非常振奋人心。

许：在你的电影里，人们的自我认识总是很模糊，分不清虚构的世界和真实的世界，为什么这类事物如此吸引你，成为你的主要电影主题？是源自某种哲学思考吗？

诺：不，不是非常刻意的。我最喜欢的电影类型总与惊悚片有关，我喜欢这种讲故事的方式，我认为其中蕴含着一些东西。我很赞同一种观点，就是电影是一个很好的从不同角度探索故事的媒介，因为摄影机假装自己是客观的，其实不然，它是非常主观的，特别是当你选择以这种方式使用它时。

像希区柯克和黑泽明这样的悬疑片大师明白如何控制人心，如何欺骗观众去改变对角色的看法，使他们的同情从一个角色转向另一个角色。我认为在这样的故事里，你绝不能理所应当地认定一个角色的身份，即使他的身份是叙述者。他们很清楚地利用了媒体的这种优势，玩弄着观众对于谁是好人、谁是坏人的理解和认知，这是一件有趣的事情。

许：包括控制观众这部分吗？

诺：我认为某种程度上是的，希区柯克曾说过所有的电影都在操纵人心，交错操纵。这是很有意思的。我猜你的问题是，如果所有的电影都在操纵人心，我在电影中运用的是哪一种呢？我相信导演有很强的操纵观众观念的能力，问题是，我的电影中的控制性是否非常明显，或者隐藏在哪里？

当人们问我有关《敦刻尔克》的问题时，常常会问我有关时间和时间怎样在电影中呈现的问题。我想说的是，任何电影对待时间的态度都非常复杂，这是电影中大量出现的事物之一。他们可以让你对时间以及时间的经过有非常不同的感受，我所做的事就是操纵你对时间的感受，

把它做实。然后说，好的，我想让你参与进来，我想让你知道，比如这里有三条不同的时间线，它们正向不同的时间范围展开。我想让你知道这一点，因为我希望你不断想起每一个故事的有限设定，这样你就被困在已有的经验中了。这是一种诚实的操纵。

许：导演能否成为一名哲学家？电影产业也在生产着自己的福柯或者尼采吗，你怎么看待电影和哲学之间的关系？

诺：对我而言，这么看待自己显得太过自满。在谈及自己所做的电影时我都有些不好意思。尤其是在中国，许多人采访会问我，你觉得自己的电影怎么样？你最喜欢你的哪一部电影？这些问题让我很不好意思，回答起来很难，因为我的电影是拍给观众看的。

对我来说，我更倾向于关注故事本身，对于故事的主题，我倾向于凭直觉去确定，如果有让我感兴趣的哲学问题，它会不知不觉地出现在电影中。就好比与一个很好的演员一起工作时，你不用告诉他该怎么去做，你只需给他你想实现的情景和想法，他就会在表演中表现出来，让你感受到你想要的。

许：你如何处理你体内的这两个部分，理性的部分和另一个跟随本能的部分，你觉得它们之间有冲突吗？

诺：我不认为有很多冲突，但我认为原因之一是我现在非常幸运，在工作上有很大的自主权。这种冲突在我职业生涯的早期很成问题，因为当时我需要满足来自各方的叙事要求，好莱坞电影工作室对每个人的信任程度不同，你必须更多地融入一种既定的风格模式。所以当你离开你习惯的电影类型时，就会感到比较棘手，你倾向于以本能的方式去制作电影，但还必须以理性的方式向电影投资人做出解释。

我现在已经进入了职业生涯的另一个阶段，能够离开熟悉的电影类型的惯例，以本能的方式制作电影，也不必每一次都解释这么做的理由。我仍然和工作室进行很多交流，我尽量和我所有的合作者一起努力，并尽量非常直截了当地解释我正在做什么，但是，也没有必要解释每一个细节，为什么它与另一部电影不同。所以，比如《敦刻尔克》开始时的对话很少，但是没有人真的质疑过脚本，他们或许明白了我们的目的。我们的目的就是用视觉来讲故事，希望以现在时态与角色一起存在，希望使观众更多地融入电影中，尽量通过眼睛来了解发生了什么。

许：你是否担心这种特定风格，以及“大生产”的模式，可能会扼杀你的创意？

诺：我以前在拍这部电影时担心过，后来我选择不去担心了。我选择相信这是一部大型电影，是一部对英国人来说尤其有必要制作的电影。一定会有人做这部电影的，我希望我是这个人，并且我希望能用正确的方式或者说是我觉得正确的方式去做。

我是一个负责任的电影创作者，我努力使我们的电影更有效率，使它能更好地为工作室赚钱。我不太担心规模的问题，我只说我们要用正确的方式去拍这部电影，我们需要飞机，我们需要船只，我们需要成千上万的人，一切都只是为了拍好这部电影。我大脑的理性部分比较像一个商人，看着电影时，它会说，如果这部电影没有一些独特的、强有力的观点，那么今天的人们不会觉得它有趣，它就只是历史。而我不想制作历史，我想制作一部电影，一部年轻人愿意去看并且能感到身临其境、与自己息息相关的电影。

许：从《追随》到现在二十年过去了，你自身发生的主要变化是什么？

诺：我相信我已经有了很大的变化。我生活中的变化是巨大的，我结婚了，有了四个孩子，成熟了很多，这些不可避免地会影响到你与电影的关联，但是我认为我对于电影制作的热爱没有发生丝毫改变，我拍电影的方式也与以前完全一样。随着电影规模加大、影片的成功以及许多事的发生，人的压力可能会越来越大，但抵御住这种压力是很重要的，你不能觉得每一部电影都应该取得巨大的成功。

就像我在讨论《敦刻尔克》时说的那样，你需要真正地接近它，而且我接近《敦刻尔克》的方式跟我接近《追随》时是一样的，我只需要一个有关这个故事的观点。我很需要展现出我的观点，并且享受它。听起来确实有点自我放纵的意思。

许：你本人最大的缺点是什么呢？

诺：我可不想谈论这个。可能是我喝茶太多了吧。

导演不必成为专家，

我们面对的是“整体的平庸”

许：从电影产生第一个想法到它最后完成，整个过程中最脆弱的部分是什么？

诺：天哪，这个问题很难回答，因为一名导演的工作，也是我很喜欢的一点，就是你不对任何事负责。你的责任很宽泛，你要涉猎所有事情，所以对我来说，这不是弱点或优势的问题，而是“整体的平庸”。

我必须对很多不同的事情都有些了解，但不一定要成为专家，你周围有专家。

我有一个梦幻般的摄影导演，一个梦幻般的设计师，一个梦幻般的后期，所以我真的只是给予他们关注，激励他们做出最好的工作，我认为这是我很喜欢导演工作的原因之一。因此，无论你想表达的感受多么私人，你做出的东西至多只会和你雇佣的人一样优秀。尤其是编写剧本，如果你只是自己一个人做、用自己的大脑完成所有事的话，会存在很大的局限性，你必须把一个团队聚集起来，那么，你聚集起的这些人会给你的剧本带来完全不同的技能，以及全新的艺术视角。这就是制作一部有趣的电影的方式，是我工作的重要组成部分。

许：是否有某种限制是你讨厌并且想要克服掉的？

诺：相比于电影制作的其他方面，写作是我认为最受限的一件事，你有了一个概念、一个想法，然后就要面对异常困难的执行。在其他方面，你要与物理世界的感觉发生冲突，要去拍摄场地，希望天气好一点，并且能够不断地在工作中获得一种赢得胜利的感觉，所以你不会面对自己的限制。而在写作时，只有你和一张纸，当你有一个极好的想法时，你把它写下来，但可能发现它很糟糕，这是每天都会遇到的情况。写作非常困难，作家很孤独，他们需要很多的支持。我喜欢和我弟弟[67]或者大卫·高耶[68]或者过去曾经合作过的作家一起写作的原因之一，就是在这场斗争中有一个合作伙伴是很好的。

许：有没有一些作家曾给了你很大的鼓舞？

诺：博尔赫斯，我经常被他所吸引，我爱他的故事。

许：他是我的最爱。

诺：真的吗？我有他的小说集，我会重温它们，重读它们，我觉得这些书非常鼓舞人心。

许：他的书也有点《盗梦空间》的感觉。回到电影导演这个话题，你的灵感来自雷德利·斯科特[69]，如果以你今天的成就和他相比，你觉得比他多了哪些创新？

诺：我没有资格做这个评价，我觉得雷德利·斯科特对我来说有趣的一点是，他捕捉到了我作为一名少年的想象力，并一直使我沉浸在无与伦比的幻想世界中。他的电影在视觉方面有很强的吸引力，当我在制作电影时，我认为我是在向一个不同的方向发力，所以我的电影有更多的叙事部分，在某种程度上更多的是在写作方面的。面对自己如此欣赏的人时基本上都会有这种感觉，你得做出点不一样的。但我认为，当我已经与沃利·菲斯特[70]这样的优秀摄影师一同工作过，尽管电影一直是自然主义的，但它们的视觉品质是显而易见的，也非常有趣，只是没有像雷德利·斯科特这种时代领军人物一样风格化。

许：你已经被视为今天好莱坞的代表，你如何看待好莱坞的传统人物，从约翰·福特、科波拉，直到詹姆斯·卡梅隆？我的意思是说，你已经是传统的一部分了吗？或者你如何界定传统？你有没有为这种传统贡献出不同的东西？

诺：好吧，这又回到了刚刚那个问题，这里的每个人都想让我谈谈如何评价我自己。不，这很难。我觉得我有责任去做，我也想为这种发展或者变革做一些贡献，但是如果我说我知道自己可以做什么，或已经做了什么，那就是在说谎。我对《敦刻尔克》的一些反响感到非常满意，人们觉得它是不一样的，或者说与好莱坞电影工作室做出的一些大片有一点不同。

在超级英雄电影的发展壮大或占据主流地位的进程中，我曾经发挥过很大的作用，我拥有了特许经营权和其他的一切，这在我的职业生涯中是一件非常重要的事情。我一直试图平衡电影制作与原创电影之间的关系，并为观众提供他们不熟悉的东西，因为我认为这对电影工作室系统或整个好莱坞来说也是非常必要的。但是这很难，作为电影创作者，我们仰慕着那些你提到的过去的电影人，我们感到自己很卑微。在电视领域，大家都在谈论如今的电视节目多棒，而且越变越好，但在电影领域我们的感觉恰恰相反，与过去的电影制作人相比，我们都感到自己很渺小，所以哪怕是要让我谈谈我做的事与你所提名之人的关系，都很困难。

许：你不使用电子邮件，也没有手机，那你如何与这个快速变化的现代世界相联系？如何用技术驱动世界？

诺：我认为很多人用技术做的事实际上是非常微不足道的，它只是用来打发时间，而且我很容易分心，所以如果让我找个让自己分心的方式，我可能会玩游戏什么的，然后花费大量时间在网络上什么都不干。

我很重视什么也不做的时间，只是思考，努力想清楚现在在做的事情到底是什么。

尤其是很忙的时候，或者正在为一个项目工作的时候，我已经不间断地工作了很久了，电影制作是一项非常繁忙的工作，有许多问题需要得到解答，我一般是利用一些缝隙中的时间进行思考，比如当我坐在车里准备去某个地方，或者当我坐在一家餐厅等某人露面时。所以我很喜欢不用手机也不接收邮件，不与任何人联系，这样我可以利用碎片的时间来思考事情，这些碎片时间对我来说非常宝贵。

许：最后一个问题，你会导演詹姆斯·邦德系列的电影吗？

诺：我一直喜欢那些电影，任何看过我的电影的人都会知道，但我们已经谈了好几年了，可能会做，不过一定要在恰当的时间，要在他们需要我的时候才可以，他们现在还做得好好的。

Chapter 11徐峥

我没有那种豁出命的东西，
但人要原谅自己

1972年生于上海

1994年毕业于上海戏剧学院

2000年在古装剧《春光灿烂猪八戒》中饰演主角

2010年主演电影《人在囧途》

2012年自导自演电影《泰囧》

2013年主演的《无人区》入围柏林国际电影节主竞赛单元

2015年自导自演电影《港囧》

2018年主演并监制的《我不是药神》获金马奖最佳男主角等3项大奖

2020年自导自演电影《囧妈》



扫码观看视频

在一家日本料理店里，我们谈起李安。几杯清酒之后，徐峥放松下来。他吞下一个金枪鱼寿司，连声赞叹“好吃”后，说自己没法像李安那样勇敢，总试图进行新尝试，像是走在钢丝上。相比之下，他更想保持某种安全。

徐峥是过去十年最成功的导演之一。从《泰囧》《港囧》再到《囧妈》，他创造了一种类型片语言，更在票房上大获成功。你可以说，他是自冯小刚以来，最能把握中国中产阶级感受的人。他创造了时代的关键词，一种中年人的焦虑。

尽管二十多岁就已是一名成功的话剧演员，但三十七八岁时，他才

因电影获得爆炸性的名声。接下来，他所处的电影工业开始高速膨胀，他成为一名冲浪人，演员、监制、导演、股东，他以各种方式在驾驭这个膨胀。

他了解自己，也了解这个时代，知道前后分寸，用上海话来讲，他拎得清。但这或许也是一个创造者的障碍所在，“拎得清”也意味着意外的丧失。



每部电影都在寻找自己的奇观，我想展示的奇观就是日常

许：从《人在囧途》到现在，你对“囧”这个字的理解有变化吗？

徐：我最初听到“囧”的时候很不喜欢，但它的确是对当下的一种描述。后来因为《泰囧》成功了，也就不得不用下去。这真的是很尴尬。其实我不断地在做测试，我会问我身边的好朋友，这个电影我还叫不叫“囧”？别人一听，说还是应该叫“囧”。当然也有很多评论说，又拿“囧”出来炒冷饭，审美疲劳了，就没别的了吗？但它毕竟是一个已知的品牌。我也没那么较劲，觉得这事儿没那么严重，所以就叫这个名字也可以，它的确也扣题。其实我相信大部分观众认为“囧”这个系列，就是爆米花电影。但我自己知道，不是。我只是之前做得不够成熟，但随着我越来越深入，我必须慢慢让它脱离爆米花电影的感觉，我要去冒这个险。

许：要摆脱爆米花电影的印象，你觉得核心在哪里呢？

徐：在“囧”系列里，探讨的问题都是生活如何偏离轨道，到底哪里出了问题，怎样回到轨道上来。我希望这个喜剧是能让你抽离出来的，能看到我们日常生活中的一种现实关系。当然你也会觉得电影很好笑，但其实大家的生活中并不缺乏好笑的东西。现在的观众很难伺候，每天刷抖音，看成千上万条短视频，里面充满了奇观，而且是没有原则的奇观，但你怎么能在日常中也找到这种会心一笑呢？尤其一个故事片还必须得承担人物成长的任务，人物的状态在电影开始的时候跟结束的时候必须有所不同。我做了一些努力，做了一些改善。

许：你刚才说的特别准确，现在已经生活在一个奇观社会了，对电影来说，这种改变意味着什么？

徐：我觉得每个电影都在寻找自己的奇观，但是大家对奇观的理解不一样，有的是用大量特效，通过视听来制造刺激和紧张感，我的电影其实还是建立在一个比较现实的基础之上，只是把日常的生活展示给你看。比如我们在讨论最新的“囧”系列该去哪里“囧”一下，有人提出俄罗斯，我觉得俄罗斯挺有意思，有一点老旧的情怀。其中一个编剧说，有一辆火车从北京经过乌兰巴托，经过西伯利亚，最后到莫斯科，六天六夜全在火车上。我觉得整个故事浓缩在火车这么小的一个空间里，浓缩在六天六夜的时间中，就已经可以看到很多的奇观了。如果再极致一点，一个中年人跟自己的妈妈被关在火车上六天六夜，基本上就得疯了。

许：我记得你说过很喜欢美国导演佩恩，他的《杯酒人生》我看了好多遍，我觉得他对日常关系的理解特别准确。

徐：他后来还拍了一部电影叫《内布拉斯加》，讲他跟他老爹的故事。

许：这对你有直接的启发吗？

徐：我觉得他拍的电影也都是“囧”电影，是另一种尴尬，美国式的人际关系，美国式的家庭关系。人到中年以后，不知道何去何从，不知道怎么样才能找到所谓新的方向。《杯酒人生》里的那个人物更加知识分子一点，他写了一本书，一直放在后备厢里。

还有科恩的《醉乡民谣》，里面的主人公我觉得是真正的失败者。这两部电影描述的更多是那个年代文艺青年的苦闷。他们曾经很优秀，在年轻的时候有一个理想，但那个理想处在幻灭的边缘，到底要不要继续写书，要不要搞音乐呢？但在我的电影里，我设定的主人公，他们都是某种意义上的成功者，他们的生活其实过得都很不错，但在寻求幸福的路上，遇到了一些障碍，我希望他们在电影里能够迈出一小步。

许：你现在还有文艺青年的苦闷吗？

徐：大学刚刚毕业的时候，也有那样的苦闷。所谓的文艺青年，其实也是一种人设，或者说有一层包装。这种包装就是不得志，我这么有才华，但是我不得志。

许：而且根据文艺青年的传统，大家应该崇拜不得志的。成功是一个可疑的事情，是不是？

徐：成功是可疑的，成功意味着一种世俗化。但是后来我选择去拍《春光灿烂猪八戒》，就已经脱离了那个系统。

许：这个选择对你有困难吗？

徐：还好，没有犹豫太长时间。我在拍《猪八戒》之前，排了两个比较先锋的实验话剧，受到很多质疑，别人说你排的戏我看不懂。当时我很激动，还跟别人争辩。但是后来一想，如果他看不懂，那我怎么才能够去影响他，思考这个才是有效的。看不懂有两种，一种是我完全没有理解你；还有一种是，我好感动，但我不知道为什么被感动了——他被击中了，但作为观众，他并不需要去分析其中的道理。我觉得我的作品应该是后一种，所以我也不应该为这种看不懂而生气。后来去拍《猪八戒》的时候，我问一些文艺的朋友应不应该去。我发现文艺青年们内心还是很善良的，他们并不会因为歧视成功而不给你指条路，他们说你应该去，然后我就去了。

许：上海的文艺青年还是实在。你现在对九十年代的上海是什么印象呢？

徐：我对八十年代的上海印象更深。其实我在《我和我的祖国》里拍“夺冠”，就是想借由这个戏怀念一下八十年代。拿通讯、媒体来划分年代是最好的。八十年代还是一个公用电话的年代，我们听半导体，看黑白电视，听卡式录音带，磁带里刚刚开始有邓丽君的歌，普通人的文化生活好像仅限于此。但是到九十年代就很不一样了，开始有大量的美国商业片，那是美国类型片最发达的年代。所以当初《泰囧》票房冲到十几亿，大家说天哪，怎么可能！我还蛮清醒，觉得这事儿还挺正常，因为类型片是电影发展必经的一个环节。

许：你当时印象最深的电影有哪些？

徐：最深的就是1994年那个神奇的年度，《肖申克的救赎》《阿甘正传》《低俗小说》，这些电影都在这一年里上映。我可能老了，总觉得现在的电影没从前的好看。那一批类型片，我觉得做到了一种极致，非常非常好看。任何一部片子拿出来重新修复，再上影院，观众都会觉得很好看。还有一部电影《霹雳舞》，我看了八遍，毫不夸张，那时候我十几岁，没见过那么多人斗舞的场面。

许：你当时也跳吗？擦玻璃之类的。

徐：有一段时间天天太空步、擦玻璃，突然着魔了一样。当时在学校的联欢会上，我看到有两个从国外回来的同学跳太空步，看傻了。他们怎么可以这样控制自己的身体啊？然后就看到《霹雳舞》这部电影。

许：那时候一切突然变得开放，突然特别有朝气。

徐：对，我把1984年和1994年看作两个节点。1984年我听到张明敏在春节联欢晚会上唱《我的中国心》，就觉得怎么跟以前听的歌不一样了？为什么特别好听？到1994年，就通过盗版VCD看到了这些电影。

不是非得死去活来才能把戏拍好

许：你是1990年进的上海戏剧学院吧，还记得当时的情景吗？

徐：我记得报名的时候碰到一个学姐，她说，“你还来考什么呀，你这个样子不行吧”，所以备受打击。但还是很幸运，挺顺利就考上了。

许：你属于考生里经验很丰富的吧，从小就参加各种话剧表演，印象比较深的有那些？

徐：我记得高二时在长江剧场里演过一出上海人艺的戏，叫《狗儿爷涅槃》，海报就贴在马路边的宣传栏里，当时觉得很自豪。这出戏是讲土改的，我们也不是特别了解历史背景，但那个时候上海的话剧迷全挤在剧场里头，连过道里都坐满了人，我记得特别清楚，林连昆老师演的狗儿爷。上海人艺的沙叶新老院长还写过一个戏叫《耶稣·孔子·披头士列侬》，当时在上海演出时非常轰动，吕凉演耶稣，魏宗万演孔子，这出戏还有音乐剧的部分，唱了很多约翰·列侬的歌。

许：好先锋的一出戏。你毕业的时候演的什么戏？

徐：我演的是尤金·奥尼尔的一出戏《进入黑夜的漫长旅程》。毕业演出就在学校的大剧场，据说剧院规模超过一千个座位的话，申报级别就不一样，所以我们学校的剧场一直是九百九十九个座位。

许：你是个什么样的学生？

徐：我还是比较乖的，很普通。在学校的时候，专业也就是中不溜，不是特别被老师喜欢的那种。但是我就觉得我得找到自己的突破口，交了很多校外的朋友，比如搞文学的朋友，拓宽了视野。等到三年级，比如说交片段作业，别人交一个，我就交三个。

许：从学校毕业以后演过什么？

徐：毕业以后一直在舞台上演戏，演了好多年，《艺术》《兄弟》《商鞅》《资本论》，等等。《资本论》拍得有点像音乐剧，讲的就是资本进入文化领域之后，怎么样一点一点吞噬掉这个领域。这个戏演完以后，发现真的有很多资本进入了演艺市场。

许：印象最深的是哪个角色？

徐：太多了。但我印象最深的其实是空的舞台。装灯的时候，所有钓竿全部降下来，一个一个灯往上装，一个一个灯亮起，再调光，这个

过程是很美的。

许：如果你一直没离开话剧舞台，你会是什么样的状态？

徐：我可能会做一个自己的剧团。虽然我现在做影视，但我的理想是希望有一个自己的剧团，最好家里人都在剧团里面。

许：这个剧团多大规模呢？

徐：不需要很多人。

许：西方那种小剧场，有专门为它服务的剧作家，专门为它服务的演员，它自成系统，是个生态系统。

徐：导演是你，剧作家是你，演员是你，搬桌子的场务也是你。那是一种很舒服的生活状态。

许：现在阻碍你离开的是什么？

徐：在影视方面还有一些事情没有完成，包括公司里的事情，很多青年导演的计划，还有一些电影的任务一命题作文。但我希望可以早一点有这个剧团，有老师，有自己培养演员的一个系统，有自己训练的方法，日常我们可以用来排戏。

许知远:毕业以后演舞台剧的那段时光，现在想起来是什么感觉呢？

徐：有点浪费，毕业了以后我什么都没有学，浪费了很多时间。如果那段时间能被有效利用起来就好了，或者去国外学习，或者早一点做自己的剧团。不是没有想过，也跟别人讨论过，可是其实并不知道怎么样开始。也没有钱，接不到电视剧，就挣不到钱。单位里给的有些舞台剧也不喜欢，就觉得为什么要演这个戏呢。写得那么烂，你给观众看，跟观众有什么关系？所以那段时间我觉得挺糟糕的。如果回到刚刚毕业的那个时候，我会凑够钱，尽量到世界各地去走一走，或者是看更多的书。

许：有特别喜欢的书吗？

徐：伯格曼写过一本自传《魔灯》，那本书太好了，我看过很多遍。有的画家很幸运，很早就找到了自己的笔触，拍电影也是一样的，有些导演很早就知道了，可有些人摸索了很多年，好像这样也行，那样也行，抓不到一个重点。

许：你什么时候找到自己的笔触的呢？

徐：我后来拍电视剧其实已经拍得很烦了，觉得明明可以拍得更好，为什么这么草率就过了呢？而且我去跟编剧聊了半天，聊完以后，

剧本还是这样子。我就想，如果自己来做，会怎么做，想要的是什么东西，但是又恨自己不是真正的编剧，没有找到自己的笔触。后来拍《人在囧途》的时候，我突然觉得这个形式好像没有那么难，我在修改剧本的时候，知道怎样去提出一些具体的意见，渐渐就开始有很多具体的创作想法。虽然“囧”这个字大家觉得审美疲劳，但是我发现这个路数可能是我的菜，是我可以驾驭的。你现在让我去拍一部全知视角的电影，我做不来，但我是一个演员，我可以拍一个第一人称的电影。

许：为什么是在拍《人在囧途》的时候找到了这种感觉？

徐：因为我一直不是很喜欢人物很多的剧作，我觉得我驾驭不了。你看我的电影里其实人物都很少，有大量的对手戏，大量的对话，这可能还是跟小型舞台剧有点像。舞台剧就是尽量减少手段，通过演员的表演和对话来呈现所有的情节。

许：“囧”系列的那种情感方式和表现方式，你是怎么理解的？

徐：这个系列的主角其实都是中产阶级嘛。但是在中国电影的整个受众群体中，中产其实并不是主流。即使我们把中产这个概念看作一个很宽泛的概念，把中国老板这个群体也纳入中产阶层来，更广大、更主流的群体还是所谓的草根阶层。但我觉得我跟他们之间是缺乏交流的。这就有点像他者眼中的所谓“上海人”吧。

“上海人”这个群体很容易被其他地域的人孤立起来，因为上海人自己先把自己孤立起来了。上海的历史很特别，它开埠得早，从我们祖上那时，上海的经济就处于领先地位，就已经成了世界性的大都市，各地的人甚至是各个国家的人都涌到上海。那时候，在上海人眼里就开始有了一种“乡下人”“外地人”的概念。其实这完全是一种歧视。

许：尤其是指我们苏北人。

徐：因为当时苏北人在上海做了太多服务业的行业，比如说洗澡搓背的、扦脚的，相当于流落在西欧的东欧人，做的都是最底层的工作，又因为在整个社会系统里头是有阶层分化的，难免慢慢就形成了这样一种对外来务工者的歧视，并且一代代传了下来。其实在“文革”过后，大家已经不再残留有什么阶层身份了，但那种目光还留着，那种基因还流淌在某些上海人的血液里面，以至于上海人变成一种类似异族人的独特群体。比如上海人去北京的时候，北京人会调侃你，“唷，上海人啊”。这个时候情况就反过来了，当上海人在外地时，他就会反向遭遇这种特殊看待的目光。那时候，在全国人民眼里，上海人就像一个异族。

许：被分为上海人和其他中国人。

徐：对，但是现在情况不太一样了。现在的孩子在学校里都说普通话，从九零后到零零后已经渐渐不太会讲上海话了，方言都在慢慢消

失，地域的壁垒已经开始消融了，新的身份要求形成了。

所以，如果城市中产像历史上的“上海人”群体那样，成为一个孤立的少数派群体，那是没办法跟其他阶层、跟外部世界交流沟通的。而在如今新的社会语境下，我们把王宝强饰演的角色放进“囧”系列的故事里之后，把中产和草根放在一段共同的旅程之中后，这个世界突然就被打通了，也就是把中国观众中的两个主要群体——中产阶层和草根群体之间的壁垒给打通了。我觉得这样就变得比较有意思了。

许：你觉得王宝强身上最吸引你的，或者说最独特的到底是什么？

徐：王宝强身上有一种天然质感，这是不可取代的。他是中国草根阶层的代表，他的经历，他的喜好，可以代表大部分像他这样的人，他自己又是从跑龙套开始的，而且他成功了。有时候我们会碰到这类原生态的演员，不需要演，天然他就是这个角色，但是如果你再给他一个其他的角色，他就不一定能做好。你用他一次是最好的，你用多几次，他就不一定是个好演员了。王宝强刚演《盲井》的时候，我觉得他就是只能用一次的演员，但如今的他居然可以用一百次，他可以在他那个阶层身份中呈现出很多种变化，这是很神奇的事情。

许：你是哪种演员呢？

徐：我肯定是学院派，学院派就是好好学习表演理论。一种表演方式就是我把自己变成一个统一的角色，就像《泰囧》《港囧》里的那些角色，就像是我通过很多戏在演同一个角色。但如果我去演《我不是药神》中的程勇，就必须有一段浸泡式的体验，让我自己能够脱胎换骨，完全变样。

许：这个浸泡过程是怎么发生的呢？比如你用什么手段能够进入程勇的世界呢？

徐：我拍程勇的时候，在南京的一个菜市场里趴了很久，后来看到一个卖肉的家伙叼着烟躺在躺椅上，你不知道他在想什么，你看不出来他对生活是乐观的还是消极的，他整个就是混沌的载体，我会去模仿这种感觉。其实人物的状态，通过反复练习，都是可以完成的，最难的还是找到人物和观众交流的核心，要建立起一种认同，建立起一种同情，也就是说和观众达到一种共情。

许：你觉得你演过的最难共情的人物是谁？

徐：我每一个角色都是在让观众共情，我觉得这是我本身的一个创作习惯。有很多观众会说，这个演员有观众缘，这个演员缺少观众缘，这并不是没有道理的。有些演员就是很会共情，能让观众一下子就站到他的立场去考量。

许：比如谁呢？在你心中谁有这种强烈的共情能力？

徐：黄渤、王宝强，他们天生就有这种能力。黄渤只要往那儿一站，观众就开始同情他，他天然有一种质感。

许：作为一个演员，你现在最想获得的能力，或者说想修补的不足是什么？

徐：对我来说，更多的是需要一种意志，这是我最大的不足。我本身是一个很会偷懒的人，我很会让自己处于安全区，我有各种各样的招来应付。我觉得我在表演中始终没有突破到让别人觉得不可置信。我没有那种豁出命、混不吝的东西。但是有些演员有一种不怕死的精神，有一种对完美的非常变态的追求。我的意志还做不到，这是我最缺乏的。

许：你觉得谁是这种特别豁出去的演员？

徐：张译身上就有那种豁出去的劲儿。章子怡也是一个特别追求完美的演员，她在整个电影里能做到一种非常精心的细致，这对我来说是比较难的，有的时候我觉得还不错，我就对付过去了。

许：那作为导演呢？你最想克服的是什么？

徐：作为导演大家反而觉得我挺好的，因为我一定会让我的演员处在一个非常舒服的状态，不会给他们太多的要求。所以如果说我做导演有什么不够，那就是我不够狠，因为我自己也是演员，我很呵护演员。我太清楚演员是怎么回事了，我能知道这个演员现在在偷懒，那个演员需要被踹一脚，我清楚他们的各种小秘密和小状况，对他们就会有很多的不忍心，就想算了，就这样吧。所以到我的剧组里来做演员，要么就是会很舒服，要么会很痛苦——就是如果你有心想要突破你自己的话，我也会来推你一把，逼你一把。

许：变狠对你来说是个诱惑？

徐：也不是很诱惑，我并不觉得非得搞得死去活来才能把戏拍好。因为我觉得演员就是要让他过，让他有成就感，这样也许他会演得更好，我是这样理解的。但有时候最后剪辑到一起，会觉得他妈的还是差了一点。

许：你会容易原谅自己吗？

徐：一定要原谅自己，不然你就完蛋了。比如说伊斯特伍德拍戏，据说每次拍个三条就觉得差不多了，他很松弛。我觉得对创作者来说，要学会松弛。很多创作者特别希望能够一步到位，好像这就是他人生里最后一部作品了。我不会有这样的心态，我觉得创作是无底的，创造永远是在更新的，一定会有一个遗憾，差不多就行了，别太较劲。

电影帮助我寻找自己的伤口

许：不同的创作者会被不同主题的情感所驱动，比如有的人特别爱崇高，有的人特别喜欢戏谑，对你来说，最重要的情感驱动是什么？

徐：我觉得温暖很重要，因为人世间已经充满了各种操蛋的东西，所以一个作品还是需要给予人温暖。但温暖其实是一个结果。温暖的前提是成长，我觉得成长很重要。比如我总有一个突破不了的安全区，成长并不是说我一定要去突破它，而是我知道那个安全区的界定是有原因的。所以成长是我开始懂得了，我敢于把我藏住的伤口做一个妥善的处理，让它不再成为一个问题。只有这种成长才能给人带来温暖。

许：那对你来说，过去四十多年里有哪些特别重要的成长时刻？

徐：这个要说到《囧妈》这部电影的缘起。有一年，我和妈妈一起去玻利维亚旅行。我们本来以为这个旅行很轻松，但其实非常辛苦。首先是在高原上，其次景点之间隔得很远，而且住宿条件很差，所以整个旅行过程很痛苦，和妈妈有很多冲突，吵了很多次架。后来到了“天空之镜”，那个地方很美、很神圣，大家还要参加一些仪式，手拉手围在一起，感恩天地获取能量之类。活动之后，我妈就过来抱了抱我，她说，谢谢儿子。我很感动，我其实是很羞于对妈妈表达情感的。我觉得我妈比我更勇于突破所谓的安全区。后来我们剧组开始回顾大家跟自己妈妈之间的关系，发现中国的原生家庭有一种共性，大部分的母子关系是一种控制与被控制的爱。婚姻的关系里也是这样，我爱你，我是为了你好，大部分人都很习惯于这种模式，由此带来很多的矛盾。

许：其实越是硌人的，可能越具有普遍性。我们有一集采访姜文，我问他最大的挫败是什么，他想了一下，说，“我不知道怎么处理跟我妈的关系”。因为他觉得他妈妈一直不重视他。他跟他妈说，我考上中央戏剧学院了，那时候考上中戏是多牛的一件事情，但他妈说，你把那盆衣服洗了。所以他一直要向他妈证明自己是一个厉害的儿子。我觉得这很动人。

徐：因为在我们所有人的理解里，都是姜文导演非常强，但是当你了解他强大的背后，其实是为了证明他自己，突然就很同情他。所以跟妈妈的关系就是跟世界的关系，这是有道理的，因为妈妈是一个很原始的驱动力。

许：那你拍完这部电影之后，跟你妈的关系变好了吗？

徐：很奇怪的是，拍这部电影的时候，我觉得我妈一直在改变，她也不知道我拍什么内容，但我就感觉她每天都在改变。拍《囧妈》这部

电影，就像是在治愈我自己一样。电影有时候帮助我去寻找自己的伤口，帮我去面对自己的问题，它哪怕是欲言又止的，哪怕是犹抱琵琶半遮面的，但我觉得起码它是我的一个出口。所以有时候感觉能够拍电影还是很幸运的，你掌握了表达的权力，然后去呈现你感兴趣的部分，还有人买单，天哪，这已经是很爽的事了。

许：你现在要承担很多不同的角色，监制、投资、演员、导演，对你来说好像很天然就能完成，实际上是吗？

徐：到目前为止还可以。但是我也有点疲惫。起码如果我再准备创造一个新的作品时，我会屏蔽掉几扇门，我不能一直听，我得关起门来想，我必须让自己处在一个单一的角色中，否则信息太乱了。

许：对你来说，你觉得自己哪方面的能力更强？

徐：我觉得还是创作的部分。当然我们的创作肯定不是最好的，但我们去做能做的部分，在这部分尽量做到最好。

许：你之前也是个有名的演员，但《泰囧》之后，突然获得了一个更大的名声，可能《我不是药神》之后又进入了新阶段，你有膨胀的时候吗？

徐：我自己觉得没有，但是据我的同学说有，我完全不记得。所以麻烦就麻烦在这里，人膨胀的时候自己是不知道的。如果一个人知道自己现在是在膨胀，他肯定就不膨胀了。

许：过去十年对中国的电影工业来说，也是一个少见的迅速膨胀的时代。这种迅速的膨胀感，对你来说是什么样的感觉？

徐：会给你带来一种荷尔蒙，让你感觉有无限种可能性，但通过时间的消化，你才发现其实你也就只能干这么几件事。

许：但是膨胀是很赏心悦目的，至少一开始是。

徐：回过头来看，其实做得并不快，从我上部电影到这部电影，花了四年。虽然中间参与了很多其他事情，但这个速度一点都不膨胀，只是让我感觉像打了鸡血一样，其实还得按部就班来。我现在很希望有一年的时间可以停下来，完全不去考虑创作和专业的事情，而做一些无关的事情，比如说学弹琴。文牧野导演送了我一把琴，我一直没有时间学。总是有很多事情推着人往前走，我一边说，我不要做，但是一边还在联系。在这个过程中，我也意识到，随着你能量的辐射，你渐渐开始不仅仅是为了自己而工作，而是为了更多的人。

许：这一点是什么时候发生转变的？

徐：就是最近这几年，特别是《我不是药神》以后，因为这部电影的确带来了很多社会效应。它的创作里涵盖了很多美国类型片的元素，但也有韩国社会题材电影的话题性。它把这些整合到一起，变成一部非常当代的电影。它在商业上取得成功，也引起了后续的社会话题，你会发现，你拍了一部电影，的确是可以帮助到不少人，会让事情有一点点改变。以前拍电影就是拍电影，哪有那么多力量产生持续的社会效应？

许：这次感觉真的介入社会了？

徐：我发现中国观众其实更爱看中国电影，他们更关心和自己有关的东西。一开始当我们提出现实主义题材的时候，大家会有一些顾虑，但没有想到观众的接受程度这么高。一旦成为一个话题以后，他们就有很高的参与感，有很强的共情。所以我觉得现实主义题材在中国完全没有问题。但是现实主义怎样结合类型片里好的元素，让它变得更好看，这其实对剧作提出了更高的要求。中国可说的故事太多了，经济的、教育的、医疗的、法律的，有太多故事可以讲。我其实觉得在当下的时机内，完全应该发展出一种独特的中国电影。

许：它得应对一个巨大社会转型中的种种困境。

徐：种种困境，种种问题，种种题材。对于一个小国家，比如韩国这样的体量，三千多万观影人次已经是票房冠军了；比如在日本这样一个国家，它的制作费不可能很高，它没法达到那么高的票房作为回报，它在自己国家消化不了，所以必须有国际性。但是中国没问题，中国拍一部电影，现在票房可以达到五十亿了，你想制作成本可以多高。这就是我们国家特有的情况，所以我们的制作水平可以很高的。

许：那你觉得韩国这么小的一个市场，为什么类型电影能做这么好？

徐：我觉得跟他们题材的开放度更高有关。

许：不同的国家，不同文化下，产生不同类型的电影。韩国在社会转型中面临了很多随之而来的暴力，以及对不公的控诉。我们如果做类型电影，核心的情感因素是什么呢？

徐：我觉得是一种中国人的德行，天然地与世界谦和的态度。随着我们自己电影工业的发展，我觉得未来一定会出现一种新型的中国电影，既是符合我们这种民族精神的，也是中国观众所能够接受的新形态。我其实很期待我们这种民族价值观可以被输出，让别人能够理解到，能够共情到。特别在年轻人里，我看到他们在这方面有一些创造力。

许：你说我们谦和，但我们前往世界各地的中国人给人的感觉，却

是非常喧闹的、嚣张的。

徐：对，但这是一个表面现象，是需要去修行的部分。因为时代总会造成一些印记，没有办法。但我相信随着一代一代教育水准的提高，人们会不一样。



中国人爱说合家欢，

但背后充满了各种玄机

许：跟宁浩合作，他身上什么东西让你觉得可以很好地补充你，或者说给你启发？

徐：宁浩身上有一种很敏锐的东西，他可以非常精准地从一个很小的点捕捉到一个核心。而且他很善于消解煽情的东西，但其实他又很细腻，很细致。他还不断地想让自己对这个时代保持一种洞察。可能有些人对《疯狂的外星人》有各种批评，但是我觉得做成这样很不容易，因为其实那是一部作者电影，里面充满了宁浩的论调，充满了他独特的观察。那是一篇议论文，能做成这么商业已经很厉害了。

许：中国电影的喜剧传统或者电影传统跟你个人之间的关系，你觉得重要吗？

徐：我其实从来没有给自己立过一个志，说我要来做喜剧，我要传承喜剧。喜剧其实是一种语言，我对喜剧的理解更加宽泛一些，我觉得只要皆大欢喜，其实都算喜剧。我不考虑它当中笑了多少次，我没那么在意这个事情。有很多人很在意笑点，我也可以做出笑点来，但是我没那么在意，我更在意影片的结尾。有很多喜剧其实是悲剧，但是有很多悲剧，也可以把它看成喜剧。

许：说到语言风格，你怎么看王朔、冯小刚他们开创的那种京腔的嬉笑怒骂的语言风格？

徐：的确很有魅力，在那样的一个时代里，他们其实用一种调侃封住了自己的内心，他们内心其实是一个纯情的小男孩。正因为他们自己也知道自己的内在有一种纯情、一种纯真，所以外面愿意包装得更加流氓一点。

许："囧"系列的语言风格是什么？

徐：没那么纯情，"囧"对自己的人生很不满意，想办法去做出一些改善，内在其实没有那么煽情。

许：也没那时候那么强的理想主义色彩。

徐：没有。单从家庭和情感关系来讲，你会发现活着活着，一步一步就会出现各种各样的问题。每个人都有自身的局限，你甚至看不清这些问题是从何而来的。这些亲人本应是最最亲密无间的，但渐渐就变成

互相最没有办法沟通的人，这是中国家庭的普遍问题。中国人爱说合家欢，但这合家欢背后充满了各种玄机。

都说中国人是最在乎家庭，最讲究阖家团圆的，但我觉得美国人才是更在意家庭的，比如他们的电影动不动就会把故事逻辑落到家庭关系这个核心上。而在中国的电影里，讲家庭关系的有几部？你说不出来，你几乎想不到。这个事情变成无法描述、不愿面对，说不得，特别是跟父母的沟通问题。尤其现在所有人都关注年轻人的文化，追逐年轻人的热点，而老年人被隐藏起来了。当你走到街上去，到处都是跳广场舞的老年人，可是在文化上、在电影题材上，他们被隐藏起来了，被不可见了，没有人想去关注和讲述跟他们有一关的事情。

所以要在中国做一部合家欢的电影，好难。中国人过起年来，要在一起待两个礼拜，如果真的要做喜剧，里面有无穷的题材可以开发，有无穷的状况可以发生。

许：你怎么看李安对家庭的处理呢？从《喜宴》开始的那三部曲。

徐：那三部电影拍得太好了。还有杨德昌在《一一》里也探讨过这个问题。我觉得探讨得很深入，处理的手法很幽默，对中国家庭现实的描述也很客观清楚。中国式的和解不是像美国人，我对你承认了错误，我们拥抱在一起，说“我爱你”，中国人的表达可没有那么简单。我觉得中国人不是不愿意说“我爱你”，是觉得“我爱你”这三个字太草率了。他不愿意以这么一种草率和简洁的方式来表达，因为要说的内容太多了。

许：中国人是通过自我牺牲来表达爱吧？

徐：都有。但是我知道有很多中国人在成长，他们渐渐想从这个模式里面摆脱出来，试着学习新的方式。

许：什么样的情感特别打动你呢？

徐：我看一部电影，哭得特别厉害，你绝对想不到，就是《董存瑞》。那种塑造人物的方式，现在来看也很对，一个充满缺点的人，最后变成英雄。很多人喜欢这样的讲述方式，先塑造一个人物，告诉你他有一个本能的情感需求，但是他最后做出了不同的选择，这样的故事永远打动人。还有一种是另外一种方向的，比如伊斯特伍德的《百万美元宝贝》，完全是反英雄式的。你开始以为这是一部励志电影，可最后一路走到黑。我觉得那是很纯粹的一种悲剧，看完之后我难过得不行。

许：我也是的，英雄主义对我的影响挺大的。我记得高三时看了电影《勇敢的心》，打仗之前的那段演讲，真是很打动人。你觉得现在对人的揣摩，哪些地方自己还是很欠缺？

徐：我觉得我比较幸运，因为我本身是演员，恰巧有作品成功。大家对我有一种天然的认可。但是作为导演，不管是文学修养，还是阅历

等各方面，都远远不够。我现在看书看着看着就头晕，看画面，看视频，我更能接受，所以决定了我本身的信息高度达不到，你让我像傅雷要求的那样去看书，我做不到。而且渐渐我也不再这样去考虑问题，人是要有学问，但也不能被这个事情绑架。吃一大堆大餐，吃完以后消化不了，也没用，所以我觉得消化自己能消化的，做自己能做的事情，在可能的情况下，尽量以一种比较谦逊的态度去广泛接触，就够了。心态放轻松一点，要不然内心会永远陷入无穷的慌乱。

许：我当然同意你说的，但同时我又觉得个人的挣扎，不断地寻找，是非常重要的一件事情。我特别怕这种东方式的体悟，到了四五十岁，就假装自己悟道了。我看到的是一种精神的停滞，但其实人的挣扎是永恒的。

徐：如果它停滞了，你也要接受它的停滞。面对一片知识的大海，你是没有办法吸干每一口水的。

许：难道你不应该死在吸下一口水之前吗？

徐：我不这样认为，我愿意量力而为。我觉得知识最终能够产生实践过程、转化出结果来才是更重要的。

许：可能我还是觉得挣扎着去吸下一口水的过程是最重要的。我不喜欢东方思维的一点就是，它有很强的封闭性的欲望。

徐：有时候我觉得你在家庭里能够做好一个儿子，做好一个丈夫，做好一个父亲，就已经很难很难了，远比你完成好自己更难。你要面对的就是琐碎的日常，你要解决的就是这些最平常的破事儿。做你喜欢的工作，这个过程其实是最好的逃避，而且名正言顺，回到你自己。你不喜欢做这个事情，却又要去做，才是最难。

Chapter 12 马岩松

我是从火星来的，
要把现实全部抽空

1975年出生于北京

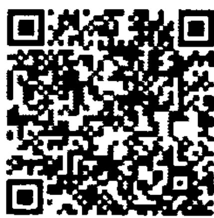
2002年硕士毕业于美国耶鲁大学，师从扎哈·哈迪德

2004年成立MAD建筑事务所，主持设计一系列标志性建筑及艺术作品，包括卢卡斯叙事艺术博物馆、加拿大“梦露大厦”、鄂尔多斯博物馆、哈尔滨文化岛等

2006年获纽约建筑联盟青年建筑师奖

2010年英国皇家建筑师协会（RIBA）授予他RIBA国际名誉会员

2014年成为美国卢卡斯叙事艺术博物馆首席设计师，获评年度全球青年领袖



扫码观看视频

2005年，我初识岩松。他因一座形似梦露的摩天大楼，正赢得国际瞩目，这是中国建筑师首次通过竞赛赢得外国地标性建筑的设计权。他刚三十岁，在这个领域，显得过分年轻。对于大部分建筑师，倘若能在五十岁获得展露自己的机会，就已令人庆幸。

与经常过分醒目的设计相比，马岩松温和、放松，偶尔还有一些迟缓。过去十五年，我看着他设计版图的急速扩张。在中国与世界间，他找到了某种平衡，足够的国际化，也试图表达某种中国语言，尽管它并不令人信服。

在北京的胡同里，在黄山的小径上，我们一起闲逛，骑电瓶车，回忆起少年的记忆，读书时的选择，以及他对名声、影响力的感受。当然最重要的是，建筑对于人、社会的影响到底是什么，他最渴望的语言风

格是什么。



我们得先把自己搞明白，创造自己的语言

许：现在让你最着迷的事情是什么呢？

马：我想做国家项目。我很纳闷怎么一到国家项目就好像有一种范式，都是大柱子、大屋顶。一种建筑风格只要出现在长安街上，最后就会变成全中国的风格。全国的火车站都特别像国家博物馆，进去以后是一个大空间，人跟蚂蚁似的。所以我觉得改变国家建筑，就可以改变全中国的建筑。与其我一个一个建筑地做，不如直接做一个国家项目。把天安门广场变成一个森林公园之类的想法，让我挺激动的。

许：比如像做哈尔滨机场[71]？它是一个大枢纽。将来再做个火车站，就是这种国家项目？

马：我现在在做好几个机场。我今天能说这话，是因为我发现现在跟政府的合作特别多。而且当你去批评一些现实的时候，有些人能接受，所以我才觉得有合作的余地。我现在做的有机场，有火车站，还有体育中心，这些其实都已经是在挑战过去建筑的标志性、纪念性的做法。

许：那哈尔滨机场是怎么考虑的呢？

马：哈尔滨想要一个很大规模的机场。但每次在大机场里狂走的时候，我觉得特别烦，我就想怎么能把人走路的时间变短。第二是空间不要特别高大，我不想人在里面显得特别渺小，所以得在尺度上控制一下，让这机场好像趴在地上，像一个大地景观的感觉。但他们其实没有接受这个方案。哈尔滨机场之前的T1航站楼，就像人民大会堂一样的，T2航站楼又是石头建造的苏联式建筑[72]。

许：小时候对这些苏式建筑是什么感觉？

马：没感觉。首先这些建筑，你是接近不了的，谈不上喜欢不喜欢。它跟人，至少跟孩子，没什么关系。大概几年前我编了一本书叫《疯狂晚餐》[73]，里面找到的一张图是1963年做天安门广场改造时的一个计划。那里不是有国家博物馆和人民大会堂那两个“大柱廊”的苏式建筑嘛，当时还想把整个故宫拆了，把苏式建筑风格延续过去，整个变成一片行政中心，就是这样一张图。我看了都惊了，估计今天很多人看可能都会吃惊，怎么能把故宫拆了。但是我再一想，可能大家现在看人民大会堂和国家博物馆挺顺眼的，但在当时应该也很惊讶吧？在天安门前面搞出两个苏式大建筑，也很莫名其妙。但现在时间长了，大家慢慢也接受了。

许：它在当时也代表着未来，代表一种新的力量，新的可能性，新的文明方式。

马：对那种力量感的崇拜，其实和今天中国建CBD差不多，觉得像美国就是现代化了。之前建设的时候都是抄来抄去，现在没得抄了，也开始觉得中国是最牛的了，但自己要开始弄的时候，又底气不足。我们还是得创造一种别人都没有的自己的语言。

许：但是那些苏式建筑也好，包括那种反人类的巨大尺度也好，也是八九十年前那些建筑师的梦想，像机器一样，他们认为这就是代表未来。那时候他们也是年轻人，也是要雄心勃勃地改变未来。你看到他们这种努力的时候是什么感觉？

马：我觉得他们没仔细去想。首先苏式建筑代表社会主义这件事就很奇怪，因为苏式建筑那大柱廊明显是抄了林肯纪念堂，林肯纪念堂又抄的希腊神庙，那种希腊式的大柱子，怎么会跟社会主义扯上边了？

许：因为苏联当时认为自己继承了古老文明，又代表着新文明，所以把那些东西都混在了一起。

马：对。我觉得当时可能把之前的先进文化当成了一种样板，把文化里的各种形式，从音乐、文学到建筑，什么都直接学了。但今天没得学了，就应该考虑自己的独特追求，要怎么把嘴上说的那些变成手里做的东西，要怎么把传统的文化或者当下的人文精神，变成眼下真实的环境。这没有任何样式可供参考了，只能自己愣想，有时候是挺痛苦的。我觉得中国建筑师没有经历过这种阶段，他们习惯了借鉴、结合，因为这样相对容易一些。西方有一条文明发展的线，现在你也要走出自己的一条线，然后有可能还反过来对西方产生影响，但这个可能是要花时间的。

许：你觉得日本那些建筑师走出来了吗？

马：日本在这个方面的意识非常强。他们首先学习西方，然后会一直跟西方做比较，明确什么是主流地位，我的位置到底在哪里。他们非常敏感，一定要和西方建筑不一样，还要有自己的传统，然后考虑这个传统怎么转化成新的东西。

我觉得日本有点要走出它自己的文化路线了，但还没有完全走出来。它现在对西方是有影响的，西方已经承认它是一个不一样的东西了。但从建筑领域来说，要改变西方的都市化和建筑观，日本还没有做到。假如这个阶段要走上一百年，那我觉得日本至少已经走到七八十年了，而我们在建筑领域还远远谈不上自己的文化，别说自信，就是自我认识都还不够清楚，还在寻找中。我觉得既然要花这么长的时间，还不如先把自己搞明白了，先把自己要做什么搞明白。你做的东西得能代表你自己，而不是用你学到的东西去代表，不是模仿西方，这不行。

建筑没有对错，

有时候不正确的建筑反而很牛

许：你大学时是什么样的，碰到过印象很好的老师吗？

马：我们大学就是图书馆好，是全北京最好的，清华的研究生、博士生都来。我们那儿有最新的国外期刊、论文。我那时候就开了眼，练就了一手翻杂志翻得特别快的本领。当时一看国外杂志，有弗兰克·盖里[74]的，我说这个建筑都这么疯了，国外建筑都这样了，我一定得去留学。

我当时几乎把那个图书馆当成了我的一个庙堂，只有在那儿才能看到这些让人感兴趣的东西。其实我上学的时候，完全不知道建筑是什么。我当时以为毕业了以后要去搞古建筑，搞亭台楼阁，所以一开始完全没兴趣。后来开始激动，就是因为看到国外的这些杂志，还看到一本书，说的是一百个建筑师的故事。他们差不多都是同一个年代的，上下不过几十年，但他们的作品做得那么的不一样，每个人的故事都那么不一样。当时我就觉得，终于有一个没有对错的学科了，之前一直被压抑，老是被别人判断我这个回答是正确还是错误。但有时候不正确的建筑反而是很牛的。

许：当时觉得建筑就是要搞古建，盖大屋顶，那怎么会选这个专业呢？

马：是别人让我去的。我一开始考的电影学院，人家说我的考分在电影学院太高了，不需要这么高的分，说我画画还行，可以考建筑。当时建筑挺热门的，反正就瞎报，我们学校有六个人报建工学院建筑系，他们成绩都比我好，我是最后一名进去的。还好最后全上了，要是淘汰一个，那就是我。

许：当时想去电影学院，是想学哪个系呢？

马：美术吧，我也不清楚，我觉得能进去就挺好的。我其实挺喜欢画画，画那种漫画。我特别喜欢创造场景，一些非现实感的东西。后来我干建筑也有点按这路子去的。反正先画出来，能不能实现就不是我的事了。我愿意努力去帮助别人实现，但是实现不了，反正我画出来了，我想出来了，把这画拿给人家看过了，也行。

许：那时候做学生，对上一代那些建筑师比如盖里，是怎么看的？

马：那个时候觉得他们是英雄，而且谁最贫穷，谁就最有力量，谁就是英雄。当时我记得1988年有一个在MoMA的展览，解构主义建筑七人展。当时的参展者都是今天的大师，他们当年大部分四十岁左右，还

没有建成什么成功作品，但他们一起做了这个很先锋的展览，是真正让人激动的那种。我觉得今天的建筑学，就少了很多这样的勇气，好像被资本和政治绑架得特别厉害。

许：而且所有艺术类行业都是这种现状。

马：那就很可悲。比如欧洲和美国很早就进入商业社会了，而我们设计的卢卡斯叙事艺术博物馆[111]，特别奇怪，特别不商业，简直不像能在美国成功的方案。这个项目竞标时邀请了五家建筑事务所，只有我们一家是亚洲的，别的全是欧洲的，没有一家是美国的。我中标之后，好多美国建筑师就问“怎么会是你，你这么年轻，又是中国设计师”一可能由一位欧洲的大师获得，他们会稍微舒服一点吧。

现在美国的建筑师最火的类型也是跟市场结合得特别好的，他知道怎么样是一个正确的方案，是大家都能喜欢的做法，而很难去挑战什么。反而中国现在还有机会在建筑上创新，你可以有自己的想法，当然开发商和政府也有他们的想法，两个想法能够互不干涉的时候，就能实现一些创新。

许：那你在中国新一代建筑师里也是个例外，因为其他人也没有这样的机会，或者很少。

马：我就是从没有机会开始的，我也没有任何关系。我觉得没有人是运气或者机会特别等着他的。我当时得到的第一个机会，梦露大厦这个，也是因为当时我在中国已经输了无数个竞标，后

2014年，马岩松领衔MAD团队赢得芝加哥卢卡斯叙事艺术博物馆设计权，该博物馆的创始人为“星球大战之父”乔治・卢卡斯。

2005年底，加拿大密西沙加市举办公开国际建筑设计竞——为规划中的一栋地标性公寓楼寻找设计，马岩松团队击败其他91个设计方案，最终中标。

来好不容易赢了一个，人家说，“虽然你中标了，但我不打算盖你的方案”。

我当时气坏了，就打开电脑，打算找个国外的项目做做，梦露大厦就是我找到的第一个。我想转移我的注意力，就随便做一个方案去参赛，结果中标了。

许：那时候不焦灼吗？

马：完全没有，觉得已经比上学时好多了，能自由地按着自己的想法做。我的老师扎哈[75]，她是从业快二十年都没建成自己的项目，我就想要是按照这时间表来，我至少还有十几年的时间。但其实后来机会来得挺早的，迫不及待就接了。再后来想其实还是有点早。

许：你觉得它什么时候来更恰当？

马：我不是特指专业知识，而是觉得年轻人要有观念，然后团队可以帮着一起实现，这个想法是最重要的。后来我发现想法也需要积累和沉淀，有的想法只有人老了才有，年轻的时候是永远不会有的。不过就算你跟年轻人说，你应该多想想，你应该会想得更成熟，他也不想听的。

只有任性，
才能真正成为成功的建筑师

许：你善于说服甲方吗？

马：我不善于说服。我觉得这个是不可能完成的任务。我还是相信建筑有它自己的情感和语言。能感人就是感人，有时候感动不了，人家不喜欢，我也就算了。

我上学的时候参加竞赛时，画了一张图，又觉得评委们可能不喜欢，就在上面写了一行小字，“谁不选这个方案，谁就是猪”。后来他们真选了。那行字很小，其实是看不见的，但我那时候挺在意这点。现在我觉得这个东西不能强求。

许：你是不想表达，还是觉得建筑用语言描述出来也没什么意思？

马：如果你把建筑当成艺术的话，它有自己的语言。没必要每一栋建筑都带一个设计说明。很多设计说明说得好听，做的根本就不是那么一回事，把自己的才华匮乏解释成是为了服务大众。特别无聊。

许：过去的十几年，对你个人的职业发展来讲，是个爆炸性的发展。在艺术、尤其建筑领域，很少人能有这样的际遇。你觉得这种迅速的扩张，迅速的膨胀，对你自己心理的改变是什么呢？

马：我并没有扩张，建筑行业很多人的规模做得很大了，很快速地发展。我们最大的变化应该是在短时间内变成了一个在全世界都做设计的公司。从最早的梦露大厦开始——那应该算一个巧合吧，后来又陆续接了几个国外项目，现在来看，好像我们有一半以上的项目都在国外，这是跟中国今天的文化状态很不匹配的。如果你把建筑也当成一种文化的话，那么今天的现实就是，中国的建筑文化确实比较弱。它没有自己的思想性和独特性，它只是在学习他人的方法。我们这一代，包括我们前面一代，我们后面一代，都是在学习方法。有的学得很好，现在我们国内做得很好的建筑师也是因为学习西方学得更纯粹一点。但在西方人眼里，会觉得他们那儿有大把的建筑师做得跟你差不多，不会认为这有什么新的价值。

许：这种自觉性是什么时候开始相对清晰和明确的？

马：就是在梦露大厦中标的时候。当时北美的好多团队跟我们一起竞标，我们中标以后，他们当地的媒体就把方案图里的楼叫作“梦露大厦”。我当时都不知道梦露跟我的楼有什么关系，又不是因为梦露去设计的。但我觉得这个昵称挺有意思的，这栋建筑也因此仿佛有了一种女性的感觉。因为大部分城市里的建筑都是特别男性化的，带有资本、权力

意味的那种，都像纪念碑似的。我觉得我的好像不同，我当时就在想这种不同是怎么回事。

然后中国的业界当时看我这楼，就觉得挺西方的。他们觉得中国式风格不应该是这样的，应该是楼上面再加个屋顶吧。我就好奇我到底是怎么回事，我从哪儿来的这个东西。后来我想，可能我追求的正是建筑应该有自然的感觉，我希望建筑不是方块和几何的逻辑，我希望它自由，有种混沌感，是一个感性的、自然的写意空间。我觉得这个其实正是一种东方的审美感觉，但在表达出来的时候，我希望它以一种陌生的建筑语言去呈现。既不东方，又不西方，一种全新的语言，所有人都看着陌生。

我不喜欢我做出一个东西是大家都已经想到了的，或者是被期待着做成这样。所以我当时好像就被夹在东西方两种文化的夹缝里了。从那时候起我就觉得，在东西方都有可以去挑战的固有范式，我挺喜欢挑战的，我也希望用我现在的作品再次去挑战，创造出东西方文化里都没有的语言。

许：我们这代人，七零后——其实之前几代人也是这样——对西方的焦虑是很强的，因为西方是模板，是参照。现在这种焦虑对你来说还是很大的动力吗？

马：现在我在西方有作品了。所以焦虑可能不在于能不能被西方接纳，而是当你有机会了，你要干吗。这时你又得回过头来看自己是怎么回事。

许：你都用什么方式来看自己？

马：就看自己最无意识的那些行为。比如学生时期的作品，拿出来反复看，在什么都不懂的时候，我怎么会这么想。

许：现在你重看学生时代的作品是什么感觉？

马：我不太善于分析，必须靠冲动。按规矩考虑问题的时候，我考虑不出来什么东西。必须最后紧张得不行，压力大到不行，或者放松到不行的时候，一下子会有一种强烈的感觉。那个本能的东西，是最关键的。

我那时候做过一个作业，“9・11”事件后的世贸大楼重建项目。所有人都要在课堂上剖析自己的设计，说清楚自己是怎么一步一步想的，所以我也学着那么一步一步来，却发现那种清晰地一步一步推导的方式根本不能把我带到任何地方去，到最后我特别焦虑，做不出来。直到有一天晚上睡觉，我梦到了一个东西，然后马上起来画出来。现在回过头来看，那种胆量、那种不切实际、那种理想性，还有那种说不清楚的非理性的感觉，在当时都特别强。

许：什么时候确信自己的才华？

马：我好像都是从别人那儿感觉到的。就好比今天你来采访我一样，你应该不会去采访一个没有才华的人。但其实我还是经常怀疑自己。我最大的一个出发点就是不想跟别人一样，这点逼着我找不同的路径，或者找自己的角度。

许：很小就开始这样了？

马：小时候是我想跟别人一样，但人家不让。但当时我就觉得我有自己感兴趣的事。记得上大学的时候，我在学校里面画了一幅很大的画，十几米。我自己去买布，把布缝在一起，画了好几天，画的是两个小孩亲嘴，有点浪漫。有一天我就突然把画挂在了一栋教学楼上，校园里所有人都在看，校园气氛都变了。但是没有人知道是谁画的。我挺喜欢这种让别人震惊一下但是又找不着我的感觉。其实当建筑师就有这种感觉，他做的东西影响很大，在城市里被那么多人使用，但是人们一般不太注意建筑师是谁。

许：但现在你的名字是显性的了。

马：是的。但是我也没有办法，新的项目来找我时需要知道是找谁。

许：你觉得名声对你的改变大吗？

马：我觉得我的名声还不够大。前一阵贝聿铭去世了，他的卢浮宫那么重要，是所有建筑师都梦想的项目。而如果当时贝聿铭没有那样的名声，也不可能有这样的机会。这样的机会和你的知名度是有关系的。

许：去美国上学的时候，贝聿铭是你的一个引导吗？

马：不是。我出国的时候，香山饭店已经建好了。我当时特别不喜欢，感觉他用了折中主义[76]的手法，把现代建筑加上古典符号，而且那些符号还是江南式的。相反，我喜欢他当时的华盛顿国家美术馆东馆，那是一个纯现代建筑。后来香港的中银大厦我也挺喜欢，非常简洁。在香港那么一个商业环境下，显得挺未来的，像刀锋一样，很锋利的感觉，有力量。

后来我从耶鲁毕业的时候，我的系主任说过，你们今天从耶鲁毕业，肯定都不会想去像贝聿铭事务所这类著名的商业的事务所工作。系主任就鼓励大家走自己的路，不要先去别人那儿挣钱。不过我的有些同学因为上耶鲁贷了款，当时就想先挣点钱，把钱还了，以后再实现自己的理想。但当时说去挣两年钱再自己干的这些人，后来都没有自己干。按那条路走下去，挺可惜的。

像我们学校学建筑的一共也没几个学生，毕业后有去商业事务所

的，有转行的，即使有些能坚持自己干的，也不一定能干出来。比如说当年留在美国的，恰逢那十年经济特别不好，年轻人都出不了头。其实能真正做自己的事的人特别少。建筑其实是一个挺悲观的职业。当时有个说法是，要不然你生下来就很有钱，要不然就是你老婆很有钱，不然的话就不应该做建筑，因为你得考虑生计，不能太理想，不能太任性。这潜台词就是说，只有任性，你才能真正成为一名成功的建筑师。

许：你觉得你是什么时候开始任性的？

马：我一直在徘徊。当学生的时候是最任性的，我从来不担心老师能把我怎么样。我想我都交着学费，难道我还不能按我自己想做的做？后来等我有了工作，大概前两年的时候，我觉得我现在连学费都不用交了，肯定得随便做，无所谓中不中标。但等梦露大厦中标以后，突然受欢迎了，有人来找我做项目的时候，我稍微有点感觉被绑架了，被笑容绑架了。那个时候我觉得好像我很有用，我被需要。

许：被需要了，是不是就觉得应该不辜负他们。

马：有一个短暂的两三年是这么想吧。我后来觉得那段时间的作品就很有问题，更有服务意识，少了点对自己的……

许：挖掘，是吧？

马：现在感觉又自由一点了。对这种大项目，政府、开发商投入很多钱，建筑师要有一种整体上能超越所有这些问题的大方向，得想想我们大家的未来是什么。谁要是出来反对说这个又贵了，那个又复杂了，是不是时间花太多了，这些都不重要，我们要想想更大的。

许：这种变化大概是什么时候发生的呢？或者在哪些项目上变得很明显了，有这种转变？

马：也就这几年吧。前几年当你觉得被需要，或者说你需要一些机会的时候，你会有点放不下。但这几年我们等于是机会过剩，可以选择了，国外的项目也多了，在国外相对还受尊重一点，然后被惯的，就会觉得在国内也应该是这样的，你的价值就在这儿。

我想创造抽空现实的建筑，像一个黑洞

许：你没想留在伦敦或者纽约？如果走那条路的话，是不是会跟现在完全不一样？

马：我好像是找着麻烦去的。我觉得如果在西方，那里好像有更多的东西要教给我，我不喜欢那种好多人都觉得比我有经验、比我懂得多的环境。回到中国，我能看不惯很多东西，想试图去改变。我挺喜欢这样的，觉得这样的环境好像更适合我，所以我就回来了。当时我完全没有想到会真正有机会去改变，反正我觉得应该在这儿。

后来是运气比较好，赶上了中国发展带来的很多机会。我认识好多年轻的西方建筑师朋友，都很有才华，但差不多十年时间里没有机会，就错过了。如果到现在还没有什么代表性的作品，再往后就越来越难了，现在给年轻人的机会又越来越少。

许：所以你有一个特别意外的位置，是很独特的。你自己也很清楚这点吧？

马：这个时间可能是赶得比较巧。但我觉得关键还是得做好长期的比较孤独的准备，可能得比较享受和……

许：和世界为敌。

马：跟世界不是一回事的这种状态，要享受它，可能还得做好很长时间的准备。这样你就不焦虑了，而且可能会变成越来越自我的人。如果我的机会不是十年前来的，而是现在才来，我可能又不一样了。

许：那你觉得十多年过去之后，你的挑战能力和建筑语言的变化非常大吗？

马：我一开始觉得自己应该是挺依赖本能的那种建筑师。但现在我发现这种自我、这种本能也并不是从石头里蹦出来的，它和我在北京长大，和我小时候接触过的一些传统文化有关系——虽然我其实不太愿意承认。因为我不是那种特别喜欢古典文化，喜欢书画诗词和园林的人。我从来不刻意去关注园林，但它跟这个城市息息相关，你在这儿成长，它会潜移默化地影响你。后来我接触到了钱学森的山水城市论[77]。

许：你觉得这种说法虚吗，还是它有很实在的根？

马：它一点都不虚。我小时候确实觉得北京哪儿都能玩，胡同里，地下室，屋顶上，树上，都能玩……我还从高处掉下来，摔成脑震荡

过。摔成脑震荡后还上蹿下跳的呢。都说三天不打上房揭瓦，就是人一定要上到高处才代表着自由。小孩能上屋顶，天空就代表着自由，他在追求的是这个。我们那会儿下雪后去爬景山，台阶都是斜的，没法走，就用屁股滑下来。还去护城河里滑冰，跳下去一冰窟窿，就掉水里了，各种这样的记忆。

这城市对小孩来说，就是一个大游乐园，而对那些街坊老百姓，对文人墨客，肯定又是不同的感受。是这种种不同的感受，让这个城市很有意思，也就让我觉得建筑不只是样式、形状、风格这些东西，它还是自由，是情感。

许：咱们这代人好像对城市是一个挺混合的记忆。比如你说起的童年北京，是关于园林、游乐场、屋顶的一些记忆；还有一种北京记忆则是对大院生活的记忆，人都住在一个个建筑的“方盒子”里；另外一种就是胡同生活的记忆，胡同这种形式延续了很多年，但又突然断裂。整个城市的变化都很快，那么多新的丑陋建筑被建造起来，围绕在我们周围，导致我们的记忆变得特别混杂。

马：我始终觉得四合院、胡同还是最自由的。我不是大院长大的，在我眼里大院都是一个一个围起来，自己有自己的世界，但胡同它是四通八达的。我以前先是住在王府井，后来是大甜水井胡同，离天安门广场很近。但如果你进了胡同，就完全不觉得自己在首都的中心。你只会觉得到处是缝隙，有很多自己的空间，做任何事都有可能，就这种感觉。

有一次我带一个比我小的小孩跑出去，那时我也才几岁，我俩在长安街边一看，感觉像一条黄河，根本不可能走得过去。对于孩子来说，世界的尺度完全不一样，特别大，都是大建筑、大马路。后来我们就回来了。但在胡同里这种尺度又不一样。北京就是有两种尺度，有很官方的那种，也有很民间的，可能这种反差会让你觉得一直处在边缘，但如果在一个很安全的、没人管的空间里，你又觉得自己仿佛可以改变很多事。我当时回北京就是这个想法。我在美国的时候，就对中国好多新的城市建筑看不顺眼，我觉得肯定有机会可以做点啥。但当时其实也没啥可做，只是觉得反正先在这儿扎下根，我肯定能做，我肯定能活着。

许：长安街和它后面的小胡同，其实这好像也是你对自己的生活体验、职业、建筑本身的某种隐喻。看你的建筑都巨大无比，都像巨大的长安街一样，但用一条小道又可以走上去，人可以躲在那条小道里面。好像这是你思维方式的一个明显的特征？

马：有可能。我喜欢建筑是关于个人的。我去做建筑的时候是从“我”这个角度出发，我想别人来做的时候也是从他个人的角度。我不喜欢做出一个广场，然后就非说这是关于“人”的，“人”往往是指一个很抽象的概念，就好像“人群”“人民”，有很多人在这儿。我觉得得有个体的感受才行。

你看景山，那么大一座山，占那么大的地儿。你爬上去，它却并不属于一个公共大广场，它就那么一个小尖，小空间，完全是属于个人的。从银锭桥看西山，那么一座小桥，看那个意境，也就是一个人在那儿所能感觉到的。我挺相信这个的。所以有时候做大建筑吧，它的尺度在那儿，但可能还是想找到个人的感觉。尺度有时候没办法。有些传统建筑矮，它再丑，树一长就能挡住。但今天这个城市建筑，树挡不住，一下子就露出来了。

许：那你现在做了啥？你看到自己的建筑会是什么感觉呢？

马：现在有一些项目了，最近这几个还挺大的。小一点的是在胡同里，我做的那些泡泡，其实是那个“北京2050”计划[78]里的。当时没人来找我，我就想未来在胡同里做一些这种泡泡，这里面可能是卫生间，或是社区基本设施。我们所畅想的未来，不是让大家都能像有钱人一样住进一个一个的大别墅，而是每个社区都有自己的进化。所以，“胡同泡泡”先是在北兵马司胡同实现了一个，现在又在前门实现了第二个，慢慢这么来吧。我觉得2050年的事现在就能实现，还挺乐观的。我这个“北京2050”计划里，还有一个计划是把天安门广场变成森林公园。

许：你现在这个阶段最想把什么情感带到你的设计之中？

马：我现在特别着迷远古的未来感——一种未知的、抽象的东西，你也不知道它是从哪儿来的，好像和远古的自然地貌或者某种神秘的文化有关系。把它放在现实里，周边是现实场景，但是你创造的这个建筑是没有现实的，没有你熟悉的东西在里面。这就像在营造一个黑洞。

许：为什么这个东西这么吸引你？

马：因为我觉得现实太简单了。你到任何城市都会觉得很熟悉，很多元素都会让你感受到中国的现实。太现实了，人的生活肯定不能这么直白。比如去衢州做体育公园的时候，一路上路过的飞机场、火车站、公路、CBD，到哪儿都一样，整个中国是一种现实。每个人都在那儿奔命，每个人都是这种状态。

许：挺像我们小时候在胡同和街上跑着，突然发现一个防空洞，小孩就钻进防空洞里面玩了。

马：你在那里面，思想状态都不一样了。我就想，如果大家来到这个公园，不但能放松下来，看看绿色自然，还能觉得这个公园怎么有点超现实，有点想象力。大家能想想这些东西，我就会特别高兴。我看到这么多在疲于奔命的人，就觉得太需要有这种改变了，要把现实全给抽空。至少在我能做的这块领域里，我就抽空一下。

建筑师所相信的未来，就是他的价值

许：你觉得建筑师跟艺术家、知识分子的关系是什么？

马：建筑师，首先他是一个行动派吧，他不能只说不练。我不是说艺术家和知识分子只会说，但艺术家可以个人化，甚至可以放大一个社会问题但不解决；知识分子也是，可以批判，对社会问题很敏感。但建筑师谈问题的时候，必须要有一个更好的方案吧，至少是自己觉得还可以的方案，然后试图把方案实现出来。不过我发现，很多艺术家都想去做建筑试试，他们总觉得建筑很牛。

许：我觉得是对时间尺度、空间尺度的渴望。每个创作者都希望留下一些印记在世界上，而建筑这个印记是如此之显性，至少可以留下一两百年。某种意义上，建筑也是一个让所有创作者嫉妒的行业。当然如果作品不成功，那也很烦人。

马：不成功的作品，还很难毁掉。艺术家不满意自己的作品，还可以把画烧了，把拷贝扔了。我记得一个建筑师说，他老在同一个城市里建房子，每每建完之后觉得不满意，就老想绕着走，最后这个城市里他哪条路都走不了了。

我其实很怀疑这些建筑能不能存在那么久，现在很多的建筑几十年就已经不行了。我当然希望它时间长，我特别希望造出像路易斯·康[79]那样的建筑，他就是带给你跨越时间的这么一种东西，是所有人内心里最需要的。他的建筑，百年以后还有人来看。

我也想知道多年以后别人对我的作品会有什么评价，想看看大家是否还在乎这个建筑，会不会特别去看它一趟，进去转一转什么的。但可能我也等不了那么久，所以能在当下把我关于它的所有思考记录下来，也就可以了。不过我去哈尔滨大剧院[80]看剧的时候，有人认出我来，说"你就是这儿的设计师马岩松吧"。还有人会因为那个建筑而喜欢上了戏剧。

许：这是最感动的，这比什么奖励都强。它朴素又真实，那种温暖。他们怎么跟你描述他们的喜欢呢？

马：就是太美了。一个字顶所有字。

许：那建筑这种时间的矛盾对你来说，是给你更多的养分激发，还是对你的耗损更强？

马：我相信建筑是在解决问题，无论这个问题是具体的，还是观念

的。建筑需要有这些问题，但它不能长久地依赖于这些问题，不然可能会太纠缠于眼下的东西了。我觉得建筑师绝对不能放弃对未来的想象和描述，然后再把他所相信的这个未来，推到现实里去。

昨天我还看了一篇文章说，建筑学快失去它的价值了，因为它的技术快被这个替代、被那个替代，各个专业被划分得更零碎了。建筑师到底能干什么呢？其实我觉得最核心的是一个方向——建筑师所相信的未来，就是他的价值。

许：你觉得你设计里最核心的不一样在哪里？

马：就是我写意，我的语言不定，我的建筑里有树，有与自然的对话。还有一点就是没结构，不追求材料。因为我不想表现建筑是怎么盖起来的这件事，好多人对这个着迷，什么结构，什么材料。我觉得这些东西一多，就特别容易让人崇拜建筑，因为它看起来有力量感。如果把这些全剥离之后，那建筑还剩下什么——这一点我特别看重。

许：对话这件事情，好像是你所有东西中很核心的一个元素？这是怎么来的？

马：可能对话就是我对建筑的理解吧，在不同的地方如何来看待自己。我来到这个地方之后，和我眼下的心态与所在的环境、与这儿的人之间，能发生什么关系。有时候我可能变得急躁，也许是因为我所在的环境很膨胀，有时我又匍匐下去，也是因为环境发生了变化。环境对人的影响很真实，我是受不了到任何一个地方心态都一样的，我觉得那是最自大的一种思考方式。

许：你觉得你的反结构、材料不重要、写意的建筑，跟人是什么关系，你希望它里面是什么样的人？

马：我希望那建筑好像是一个戏剧舞台，它越抽象越好，然后在那儿能激发好多戏剧，能发生各种戏剧性的关系。因为很多人在看到物质材料时，就会专注于物质本身，物质代表了现实生活，他们就可能被卷进现实的思考里去了。但到了一个抽象的舞台上，到了美术馆，到了教堂，哪怕是一个刚才还忙于柴米油盐的人，在进入这种特殊的氛围之后他就会不一样，他会重新思考很多事，可能会把很多情感深处的东西调动起来，或者被激发起对未来的想象——这些东西是我想要的。我觉得我的建筑如果能有人在里面，他能感觉到这些。

许：这好像是你挺一贯的主题，逃逸，逃开现实，帮助别人逃开，也帮助自己逃开，这是为什么呢？

马：我不知道，总是想保持一个距离，总觉得自己属于未来。我记得小时候，看多了《科幻画报》之类的，我有一次跟邻居的小孩开玩笑，我说我是从火星来的。

许：那有时候会怕自己跟日常生活脱节吗？

马：我生活挺日常的，老在外面，到处跑。

许：你要去一个陌生的城市，你觉得在哪里最能感受到它？我去一个陌生的城市，特别喜欢第一个晚上去夜市坐坐，大排挡看着就很舒服。

马：亲切，乱乱的，去东南亚全是这种大排档，而北京觉得那是脏乱差。我小时候的东华门夜市就特别好。我觉得像北京这样的城市，总说要保护古城风貌，但保护的却是“风貌”，而不是“人”。风貌不过就是个破屋顶、灰砖那些，雕梁画栋的，建一堆假古董，就像中国的一个“中国城”，没有真正的生活了。以前那些院子、胡同、四合院，是有真正的邻里生活的。现在保护的如果只是风貌而不是这些人的生活，那就等于只是保护了一个场景，一个主题公园，生活却越来越少。

许：现在感觉人在消失，新的方式在消失。是风貌，是数据，是统计数字，都是抽象的，人没了。数字革命、信息革命，对你的理念有直接的冲击吗？

马：我反而觉得这是物理空间的一个机会。虚拟空间存在后，人们更需要人和人交流的社区、公共空间。现在城市里其实也有公共空间，就是商场，但是人和人不交流。大家就是去逛一圈，感受城市生活。城市和建筑很多时候在决策层面就要考虑应该是怎么样的，这时候大家都可以参与。需要这样的讨论，建筑师就得把这个讨论挑起来。

许：好像当下中国愿意挑起这种讨论的人很少。大家都愿意假装超然，害怕卷入到争议之中。

马：中国建筑师面临的最大问题是不知道自己代表谁。他困惑于此，因为他的一半时间要面对甲方，还有一点时间要通过媒体面对大众，然后还有业界，业界还分中国和外国，得关心外国的评论家说什么，中国的学界在谈什么，挺分裂的。在这堆事中间，自己是谁这件事很容易就被淹没了。大家都不想被争议，想成为一个标准的好学生，不敢表达个人的观点。

许：你回来以后把这种观念讲给学生时，他们能感觉到吗？

马：能。但是这种感觉很短暂，因为大环境不是这样的。你说的时候他们马上能理解、反应，改变自己的想法和行动。但是一学期以后就回到原来的状态了。我觉得中国的年轻学生挺有才华的，就总是受外界影响，和现实脱离不开。这是一个不断被驯化的过程。

许：如果设想一下，三十岁的时候那个机会没有到来，你现在还在

规划未来，没有任何自我实践的机会，你觉得你会变成什么样？

马：那我就出漫画书吧，画了好多呢。

Chapter 13 金承志

如果没有合唱团，
我们可能都在扮演自己不喜欢的角色

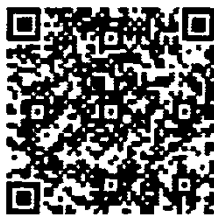
1987年出生于浙江温州

2007年考入中国音乐学院指挥系

2010年组建彩虹合唱团

2016年《张士超你昨天晚上到底把我家钥匙放在哪里了》《春节自救指南》成为年度“神曲”

2017年被澎湃新闻评为年度澎湃人物



扫码观看视频

在江苏路抽烟时，我们谈起了瓯江旁的白马。一旁菜市场残留的鲜肉与蔬菜味不时飘来。

五年前，我去温州采访。一场金融危机正席卷这个城市，资金链断裂的工厂与破产的地下钱庄，是这个城市最重要的故事。之前三十年，它是中国经济奇迹的缩影——温州人不仅将自己制造的轻工品填满了中国的大街小巷，还在欧洲各主要城市建立了无处不在的温州影响力。温州是精明、高度实用性的代名词。

令人诧异的是，我却在这城市感到一种浪漫。温兆伦、陈慧珊、黄日华这些过气香港明星的海报四处可见。工厂主看着这些港剧成长，此刻，终于能把少年时的偶像变成自己生意的代言人。在流经温州市区的瓯江旁，我意外地看到有人牵着白马经过，你花上十块钱，就可以饮下一杯新鲜的马奶。在人来人往、霓虹灯闪烁的江边，一个男人挤马奶的场景充满迷幻。

金承志后来说，这个白马的片段，拉近了我们的关系。穿街走巷的

白马以及马颈上的铃铛声，是他的童年记忆之一。这个三十岁的青年人是中文世界最广为人知的作曲家之一，征服听众的是他的一种奇特能力——他能将自己在上海音乐学院受到的古典音乐训练与网络上的戏谑语言结合在一起，再借助他的合唱团创造性地表演出来。《张士超你昨天晚上到底把我家钥匙放在哪里了》《春节自救指南》，仅仅是这些“神曲”的名字，就引人遐想。

他是个令人赞叹的谈话者，细节的丰富与词语之精确，还有适时插入的调侃，都恰到好处。那个童年的、杂乱的温州经验，如何塑造了他，他在北京时的挫败感，以及他对上海的亲密感，都一一呈现。你也知道，他总是有所保留。在法租界散步时，在音乐学院旁的小酒馆里吃炸鸡排时，我感觉得到他的谨慎，他要紧紧守住那个更私密的自我，一些时候他还会做出某种攻击，来确认这种防守位置。



我特别乐天，

对任何一种文化冲击都欣然接受

许：说说你读过哪些启蒙书？

金：我记得我小时候的第一个画面，是我妈妈在嚼鸡骨头，第二个画面就是我小姨在教我背《三字经》。《三字经》是我背的第一本书。小学的时候家教一直未曾断绝，我妈觉得有家教是件好事。他们没有给我补学堂里面的知识，都是说一些歪七乱八的、考试考不到的东西。我有一位老师，学计算机出身的，但他先给我读了《孟子》，然后在我生日那天，他送了我一本《说岳全传》——那其实是很评书化的一本小说，但对一个小孩子而言，其实是挺好玩的。当时看得热血沸腾，看完泪流满面。

许：当时几岁？

金：小学二年级。然后自己怀着兴致把《三国演义》看完了，看完《三国演义》开始看《水浒传》，看《三国志》，然后就瞎看。我印象最深的其实是《聊斋》，我到现在还很喜欢《聊斋》。

许：因为狐狸精吗？

金：我还小的时候，一个阳光和煦的下午，我看到一个挑着东西在卖的姑娘，戴着斗笠，在河边。我看到她在看一本《聊斋》，是《红玉》还是哪一篇我给忘了。在那种江南的小桥流水边，有一个挑担子的姑娘在看一本书——我就盯着她看了很久。这些画面都挺有意思的。

实际上，这些就是我的音乐启蒙教育，我在画面的背后获得了音乐。包括来自电视的画面、游戏的画面。比如说那时候我看各种国外的电视节目，不管是电视剧、广告、动画片、纪录片甚至是综艺节目也好，虽然听不懂它们在说什么，但它们的配乐都很用心。

许：你说过小时候在温州的记忆，一方面是卫星电视，是无比复杂的一个全球网络；一方面是家乡的河被填平了，又有录像厅，各种人的日常生活。这是一个特别分裂的世界。你现在回忆起来那种分裂感是什么样的？

金：我记得很清楚，我对我奶奶的第一个记忆是她把我抱在手上，望着天上的繁星，跟我说哪颗是牛郎，哪颗是织女，星辰是什么，银河是什么样的。我家人给我的第一波知识都是特别美好的东西。我再长大，读小学以后，搬到工业区去居住。那个天是红色的天，但是我也没有觉得有什么，这很酷啊，红天好酷。因为小孩子也不懂，虽然我也很喜欢蓝天白云。好玩的是，我妈喜欢种桃花，我家不管搬到哪儿，门口

或院子里都会种一棵桃树。春天到了，我爸跟我伯父在花树下饮酒，喝白酒，有一天，花瓣飘到我爸的酒碗里面，我爸一饮而尽。可能每个人对于美的体察不一样，我觉得那一瞬间是非常美的。

到工业区以后，变成了各式各样的游戏厅、录像厅、马戏团，奇怪的传单，斗殴的街头，杂乱无章、充满烟酒味的桌球台。温州那个时候有很多外来务工人员，会有各自的帮派，比如江西帮、广西帮、河北帮、河南帮，还会有斗殴。我们厂子里有一个员工出去巡视，惹了当地一个帮派，一群人冲到我们厂里面乱砍乱打。那时候我在四楼，拔了一把生锈的剑说，“你们不许进来，就打到这儿了”。我当时小学三年级，觉得要是他们进来我先以命相搏，如果搏不过，我就自刎。这种场景一直在我童年贯穿，有的时候特别美好，有的时候又特别荒诞。

然后就是各种各样的文化冲击。我是一个特别乐天的人，对任何一种文化冲击都是欣然接受的。第一次真正看到西方文明是在北欧。小学三年级，我在北欧待了十五天左右，去了挪威、瑞典、芬兰、丹麦，主要在挪威。那是一个巡演，我一个人去，父母都没有陪同，那个时候我真的觉得自己胆子超大。那时我对过马路都没有概念，不知道看红灯绿灯，直接闯，经常造成交通堵塞——那是温州人的传统，在我们温州是无所谓的。到了那边，我发现车竟然会让人。

我当时很傻，看见车停下来等我，想起我妈教过我得让车先过。我就对那车说，你先过。车里面的人就说你先过。后来僵持得车主实在受不了了，下车把我抱起来，到马路边放下来，回去继续开车。

对于在工业区长大的我来说，在挪威看到的是那样一个画面——大家在路上竟然可以跟不认识的人打招呼，早上起来会跟你说你好，我就很懵。我去了以后是跟一群青年交响乐团的人住在一起，全是挪威当地人，而我是小学三年级的英文水平，就只会说你好、再见——是很酷，他们被我教会了温州话，一群人跟我说温州话。

我走的时候号啕大哭，回到家就跟我妈闹别扭，也不知道为什么。我说我要回挪威。我妈问“为什么要回挪威，难道这里不是你的家吗？挪威哪里好”，我说我也说不上来，就是亲切。我觉得人跟人就应当是这样，但工业区里不是这样。

许：那演出是怎么回事，三年级去演出？

金：是一个世界音乐节，我去弹钢琴。弹钢琴时的现场也是非常让我震惊的。因为当时在温州这样一个地方——哪怕在全中国——观众的音乐会礼仪是很差的。你在上面弹完，他在下面不抽烟就已经很不错了，还有吃瓜子的。当时人们对音乐会的概念跟看电影差不多，从小我在演奏会上就没有碰见过竟然有人鼓掌。而老外的鼓掌是齐的。你结束一首，他让你返场，掌声都是齐的。

我当时进了后台以后，我就问那个领我上去的人，他们干吗一直鼓掌。他说，他们让你再上去。好，我就跑回舞台，又鞠了一躬。然后他们继续鼓掌，那个掌声如雷，非常整齐。我就又上去了。上去了四五

趟，台下丝毫没有停止的意思。

许：怎么就开始学钢琴的，家里有这个教育？

金：我们家没有人学音乐。我爸是一个商人，跟我妈是青梅竹马，很早就结婚了。我三岁的时候，我妈说要不学钢琴吧，我爷爷说男孩子家家学什么音乐——后第二天我们家就有了一台钢琴。当然这是比较夸张的说法，我也不知道原始动力是怎么来的，大概在九十年代初，有一个学琴潮。

我非常偷懒，特别讨厌练琴，我妈一出门我就睡觉或者玩。一放假，我的小伙伴就骑车到我家楼下，叫路路，路路——我的小名一河边玩。我们每天下午的任务就是去河边，干什么不要紧。丢石头能丢一下午，看船能看一下午，打架能打一下午。后来练琴了，我就被我妈关在家里了，特别惨。我爸我妈出去了以后，没事干怎么办？我就跟钢琴玩。比如在电视里听到一段音乐，我也不会记谱，我就用钢琴记下来；车的喇叭声用钢琴记下来，鸟叫声用钢琴记下来。这变成一件好事情，但缺点就是你对乐谱非常不敏感。我到现在也是，讨厌看乐谱，喜欢听一遍记住，然后用钢琴弹出来。

这个转化能力我以为别人都会。我十四五岁的时候，比如同学哼一首流行歌，他哼一遍，我就会弹了，然后帮他配伴奏配和声。他们觉得特别奇怪，为什么你听一遍就会，我说我以为大家都会，原来这个是我的特殊能力。

许：从你上小学到中学，其实是温州膨胀最快的时期。那个时代变化非常快，变得更富有、更迅速、更忙碌。你有什么样的记忆？

金：最早的记忆就是我之前说的小桥流水，和风旭日。到大一点了以后，我发现又开始变化了，初中就是一个非常大的变化。2000年是一个坎，2000年之后的温州已经完成了第一次改造，很多东西已经完全不是原来那个样子的了。

温州人的教育理念本来比较传统，就觉得一定要读书，万般皆下品唯有读书高，但这种想法到了我初中以后就消失了，就变成"你考不上大学，你以后怎么做生意"。当时我们很多老师在教育你的时候都会用很好玩的例子，比如我们数学老师这么说：假设金承志他高中没有考上，他改行去卖杨梅，他连账都算不清楚，所以卖杨梅也需要数学。2014年之前，我在温州没有看到过茶馆，就小时候有，那十几年是真空的，人们没时间去。

我初中的时候，天天出去跟别人打架。青春期的少年都是这样，打架、抽烟、干坏事。初中三年都是我自己回家，我妈从来没有出现过，突然有一天我要出去打架，冲到校门口那一瞬间，她出现在我面前："金承志你干吗？"我看到我妈，立刻就变成了一个正常人。我妈说今天路过学校，想看看我在不在，没想到发现我拿了一根铁棍站在校门口。我觉得是冥冥当中有一种缘分，安排我妈来到这里，劝阻我。那边十几个

人，我要是跨过那条马路，可想而知，我的结果就是被人揍，或者有更差的结果。

那天以后，我觉得可能是上天希望我收手，就再也没有打架，就特别听我妈的话，就在家里面打游戏，组建了自己的游戏战队。整个团队近五十个人，我是队长。我觉得我跟团队一起相处的经验，可能是从那个时候开始的。我们最好的成绩打到过全国第八，我们一群高中生跟职业选手比赛。组团打到高二，我退出了，我觉得要考大学了。我妈问我，你想考什么大学？我说清华吧。我妈说，你这次模拟考多少分？我说两百。我妈说那你可能还缺五百分，然后说，你要不考音乐学院吧。我说我考作曲系行不行，因为我隐隐约约觉得自己会作曲。我妈不了解我，她不知道我会作曲，问我干吗去呢，要不试试指挥系。我就莫名其妙去读了指挥，从那个时候开始才去补了古典音乐知识。所以我并不是一个从小开始接受传统古典音乐教育、一步一步当上指挥的人。

许：第一次接触互联网是怎么时候？

金：2000年。一开始QQ还叫OICQ的时候，全世界的人在一起瞎聊。再后来我开始泡一个动漫论坛，结交了很多年龄比我大的人。那时我十六，他们大多是二十五六，就在一起聊。所以我很感谢从初中开始我就交到了一群在各个方面都比我成熟的朋友，他们给我灌输了好多优质的想法，这又让我有了精神的一个落脚点。

许：是什么时候发现自己对音乐充满了兴趣？

金：大三、大四的时候，很晚。但我真正觉得自己离不开音乐是在复旦大学那段时期。

在复旦大学合唱团，我才发现我跟团员们特别契合。虽然大家都来自不同的专业，但他们会为了音乐去辩论——音乐学院的学生为了音乐去辩论其实都不多的，而这种对音乐迸发出来的巨大热情，反而发生在一群不以音乐为专业的人之中。人家会为了跟你辩论，很认真地背很多理论知识，你还发现你有一半听不懂。这个时候就特别好玩，感觉接触到了另外一群爱乐者。这一群爱乐者，可能是我觉得更好玩的爱乐者。

如果你想做一个指挥，

你先要穿得像一个指挥

许：说说上大学。在北京是吧，一开始？

金：我十八岁，一个人在北京生活。在北京待了三年。有风沙，皮肤好干。傍晚六七点钟，是北京最堵的时候，我看着四环的灯火，那个黄黄的灯，感觉这个城市好像可以把年轻人吞噬掉。城中的这些人在干吗？他们要去干吗？我又在干吗？一个十七八岁的人，一定会问出这样的问题：我与这个世界是什么关系？这是你第一次发现世界并不关心你的那个瞬间。而且我觉得这个话题，在北京尤为深刻。

许：所以在北京的经验实际上是疏离和无根的那种感觉？

金：部分是。北京让我认识了很多东西，因为它跟我原先的文化不同，是一种碰撞。它用多种方式教会我去认识这个世界，在这之前，我可能只有一套认识世界的方式。人与人交流的方式，人与人吃饭的方式，表达自己的方式，听别人表达的方式。这些在我读大学之前都不会。

我一直说北京是一座伟大的城市，很多人都可以在里面追求自己所要的价值。很多人把在北京闯荡描述成一种很戏剧化的形象——“我以肉身去撞击这个城市”，感觉好像北京怎么你了。我说这不都是你自己选的吗？你愿意来你愿意走，你愿意跟它亲近你愿意跟它疏离，何必要有这么多的挫败感呢？

许：我有。

金：对，我觉得你会有挫败感，因为你有使命感，我没有使命感，我就不会有挫败感。

许：在音乐方面，你在北京受了什么影响？

金：北京给的机会更多。在北京可以看到很多好的演出，有很多和大师交流的机会，有很多爱乐者，这个你在温州是根本不可能碰到的。甚至跟上海比，北京都会比上海有更多的机会。

许：那为什么在那儿待了一年就来上海了？

金：因为我不喜欢跟别人发生关系。如同我之前说的，它们都是很伟大的城市，可能我更喜欢一个不管我的城市。上海是一个对你无所谓的城市，它甚至有点冷漠，只要你别打扰我就行。我的要求也是，我做我的，你别打扰我就行。在上海我最开心的事情是遇到了一群志同道合

的同学，大家从来不会管你，你上课上得坏，大家说挺好挺好，不错不错，恭喜恭喜。

我那个时候跟温州那群战队的哥们儿住，他们全都在上海读书。半夜两点他们还在打游戏，我被吵得睡不着。两点钟他们睡了，我就开始看书。我看到四点，然后睡觉，睡到早上八点起来去上课。那段时间除了睡觉就是读谱子，我学得特别开心。那种感觉特别酷，大家在一起不聊别的，我们打招呼的方式不是你吃了吗，要不要去吃碗面，是直接问你有没有勃拉姆斯《第四交响曲》的谱子。这种氛围开始改变我，我开始慢慢找到学习的方法。

包括着装也是，我们指挥系同学都这么穿。你说我平时穿成这个样子（指身上的西装），还有变态的比我穿得严谨十倍，连丝巾都要塞好，他上个街买酱油都要这样。这其实是上海的一个传统，包括我们以前老上音的音乐老师，他在自行选择离世前，还会把本月的煤气费跟工资放在桌子上。我还是相信那句话，如果你想做一个指挥，你一定要穿得像一个指挥。如果你对自己的工作都不尊重的话，你很难去尊重你的团员跟你的聆听者。

许：那你在这样的学习过程中，你对其他事情的兴趣，比如对阅读的兴趣也在同时扩张吗？它们怎么相互影响呢？

金：扩张。比如我看的书都是偏东亚文学的，这些一定会对我的审美趣味造成一个影响。这个审美趣味就直接代表了我所追求的东西。比如《泽雅集》，很多人都问我为什么写这个。我觉得情绪只是一瞬的，音乐应该是在一个场景，一种情绪中，用一个方式去表达。不能在一个音乐里表达太多情绪，因为音乐是致静的——我认为音乐是静态的，美的东西是静态的，而它得符合古典美。这跟整个东亚文学的审美是有关系的。包括我写词时候也是这么选择的，比如像《泽雅集》这样比较自我的作品，它会更偏向田园的、古典美。

许：在上海读书的时候就明确了自己将来一定要从事音乐相关的工作吗？

金：没有。觉得可能会干跟音乐相关的东西，但不一定要写作，不一定要指挥，直到我真正爱上合唱。我学的是合唱指挥，我以前一直很厌恶合唱指挥，因为我总觉得它是个偶然的选择。我觉得好像乐队指挥更酷一点，西方的大指挥都是乐队指挥，每个人都是穿着燕尾服上指挥台，相比之下合唱指挥好像低人一等。

后来我发现不应该这么去判断，而要看到底喜不喜欢所从事的行业。实际上越了解这个行业，就会发现，指挥类似于足球队教练的角色，他根本不是大家眼中高高在上的艺术家。作为一个艺术家，大家可能觉得他只需要在台上发光，但实际上一个指挥要做很多很多无聊的事情：给团员做心理建设，关心他们的体能，甚至是一些最细微的东西。比如拿到了一部作品，你要知道这个时期的乐派是什么样的，其次是要

注意团员的咬字、发音、语言，有很多无聊的事情。这些无聊的事情都跟艺术无关，是非常工匠化的活儿。我大四的时候开始有越来越多的工作经验，发现原来指挥是个擦屁股的活儿。当你发现这个活儿是这个样子以后，你才开始真正喜欢上它。

在我比较落魄的那段时间，我还想象过这样一个事，假如说我是一个皮鞋厂的老板，每个月啥也不干，光坐那儿就能挣十万块钱，但代价就是绝对不能碰音乐，我能不能接受。哪怕说挺高兴的时刻，想哼个歌也不行。那么我能不能接受？我认真地想了，发现我接受不了。我发现我好像喜欢上音乐了，渐渐地上了贼船。当我发现的时候，我已经有了非常清晰的判断，就是——我离开它活不下去。

许：那你所谓的落魄是什么样子的？

金：其实是心理上的落魄，那段时间是2011年到2012年吧，我正式毕业是2012年。那个时候，我开始发现世界跟我想象中的不一样，它与我的生活经验之间有着非常大的冲突。十六岁的时候，非常天真，以求知为目的地活着，而那个时候我正好二十五六岁，开始以混得好不好为标准了。后来我们团正好去了台湾演出，当地人对我们特别好，有个观众是果商，还非要给我们送水果。虽然都是小事情，但当时觉得特别感动。演出完，我就直接回了老家泽雅山，在山上待了近两个月，什么事都不干。每天早晨五六点，就听桥头卖肉的吆喝，买完肉就等午饭。然后我爸去钓鱼，我妈去养花，我没事干，溪边坐坐，林子里看看，山上待待。

前三天，特别无聊，每天想找雪碧喝，找烟抽，寻求Wi-Fi之心尤其热切。但过了三天之后，这些事就显得没有那么强的趣味了。山上每到夜里，满天星斗，看着山下灯火一点点灭掉时，感觉自己跟现代文明完全脱轨，而小时候背过的古诗又回来了。我感觉这才是生活应该有的样子，我一直远离温州太久了。我十八岁就离开了故土，一旦回来，接了地气之后，养分吸收得特别快。从山里出来以后，就有了巨大的变化。合唱团也慢慢上了正轨。

许：2012年毕业时，公认的你们最好的选择是什么呢？

金：出国留学，以后回来留校任教；或者是念研究生，毕业了留校任教。但是这种几率微乎其微。而且像指挥，如你所知，现在舞台上活跃的都是五六十岁的，还有七八十岁的，甚至有八九十岁的。假设现在有一个“承志交响乐团”，艺术总监是许老师，许老师今年四十多，离他离任还有四十年；金承志今年三十，他眼睁睁地从三十等到七十，结果比许老师先去世了。

许：这是常见的例子吗？

金：不是常见的例子，但有可能是这样子。其实是因为这个行业迭代很慢，岗位又特别少，所以指挥的竞争是非常激烈的。我上次问一个

我们声歌系的朋友，他在维也纳教歌剧，我问他：你们同学现在在干吗？他说：志哥，都干交警去了，指挥交通呢。

许：创办彩虹合唱团是无心之举吗？

金：无心之举。一群指挥系的人想找地方唱歌就唱了，结果一唱唱了那么久。第一个阶段是指挥系阶段，成员都是指挥，坏处是大家都觉得自己说话都能够算话。大家想法很多，排练效率极其低下，而且没有一个总监制，很乱。

第二个阶段是引入校内其他系的学生，我发现我们变得丰富了。但这个阶段还不是我满意的，因为那个时候还是一个十二三人的团队，但凡有四个人请假，整个声部就没了，没法排了。所以我说一定要有足够的基数，缺了谁这个团都不会断，否则谁都觉得自己很重要，我就不来排练，你都得来求我。

第三阶段是开始乱招，只要你喜欢音乐，我就要。那段时间非常困惑、痛苦，因为你招了一群“目不识丁”的人。指挥系的人到了大四、大五，大家都有自己的工作或者更高的追求，不会留在这儿唱歌。我比较傻，就继续教一群很不懂音乐的人。很好玩的是他们学得特别快，因为他们本身有爱好，有追求。然后就到现在了。

我作曲的时候就是非常无用的人

许：写出的第一首满意的曲子是哪首？

金：《净光山晨景》。一开始写不出来。有一天有个作曲的老师，是我非常好的哥们儿，把我带到他家去玩，玩了一会儿我说我作品还写不出来呢。他说你要不试着把作品画出来，就是用波形去代表你的起承转合什么的。我才想到用文学的方式去对待音乐，用写字的经验去代替它。当时他家有一间和室，推开门里面就一张桌子，下面是榻榻米。然后我进去坐着。一种很奇妙的感觉。丰臣秀吉有一间黄金茶室，也就这么大，就那种感觉：虽然这个东西很小，但里面是有世界的。《净光山晨景》表达的也是这个东——小山藏世界。净光山才三十九米高，就是一个小山坡，都不能算山，但是从唐朝开始，那里就有伟大的僧人，伟大的建筑，伟大的宝塔。我想，就是那一下佛光普照，将整个世界点燃的那种日出。在那个小房间里，突然间——有点玄啊，仿佛得道般写出了《净光山晨景》。

我把这个作品给我朋友看，他说“不要看这是你大二写的，有很多瑕疵的一个作品，但可能你之后十年都没有办法超越”。他说得也没有错，我现在都觉得我没有一个作品能超越它——可能技法上会比这个成熟很多，但是在意义上，很难突破这个作品想要表达的，它是不懂音乐的人也能感受到的，对吧？我觉得很奇妙。

许：说说你的写作吧，写作和作曲之间的关系是什么？

金：对我来说写作是解压，作曲是工作。写词的时候，我特别开心。我写词很快，写曲巨慢。我写东西时脑海里是有画面的。一个画面，一个动机，一个情绪，在我脑海里是一个全方面感官的东西，是部电影。有电影就有声音，有情绪，有文字，这些东西是可以变到纸上的。没有画面我不会写。

许：这个模式是什么时候出现的？

金：我觉得是因为小时候的学习经历。我小时候一周一定要看一部电影。一开始是去录像店租录像带看，然后去租VCD，后来就变成DVD。到了高中，我就强行要求自己每周看一部觉得还不错的电影，然后写一篇短影评，写在自己的周记本上，或者写在脑海里。我不会往外发，就是跟自己解释一下这部电影在干吗。

许：你在温州的少年时代，感觉哪部电影跟你特别契合？金：《低俗小说》。就是乱来，什么都有。

许：对你来说，无用和效率之间的关系是什么？我觉得这两个东西

你身上都有。

金：是，我作曲的时候就是非常无用的人。我在咖啡厅可以坐一个下午，什么事都不干。很多人觉得作曲就是各种弹钢琴，然后陶醉，喝酒。其实不是。比如《泽雅集》里的《小溪》是怎么写出来的呢，我在咖啡厅坐了一下午，想不出任何东西，但是也挺好的。然后我就过马路，在家附近的巷门口，突然听到后面有自行车铃铛声，丁零——丁零——丁零。

我闪身让开，看到一个妈妈骑着车，她的女儿在后座。这本来是很平常的场景，十二三岁的小姑娘坐在后面，双脚就这么荡着，非常开心地荡着。世界突然之间被软化了，变美好，两旁都是桃花树，一瞬间桃花满天，溪流涓涓，世界全部变成春天。然后才有那句“十二三的小姑娘坐在门槛上”——她坐的自行车后座变成了门槛，她那个天真无邪的样子变成了她在等待她爸打渔回家给她做面条吃。

那一瞬间非常美好，脑海里面就是爽，爽死了，回去就写完了。这是特别无用的时光吧，但是没有前面那四个小时发呆，也迎不来那一个邻家小妹这么可爱地、天真无邪地从你面前经过。

许：你觉得《张士超》这首曲子里面最让你得意的部分是什么呢？

金：卡祖笛吧。我是这么想的，当一个人绝望到一定程度的时候，他不想说歌词了，音乐响起的是他脑海里的万马奔腾，他崩溃了，所以我觉得这里不应该有歌词。它可以不是卡祖笛，甚至可以是铜管齐奏，只不过我们是个合唱团，那我们就用卡祖笛。他炸了，他疯了，他想死，就是“啊——”这种效果，但是叫出来就没意思了。

我一直在对外强调，《春节自救指南》《张士超》都是非常严肃的作品，可能很多人不理解。《张士超》是个荒诞故事，非常荒诞，就是我用全身上下所有力气讲一件毫不相关的事情。对我而言，《春节自救指南》像是我人生的一个记录，它里面的歌词其实写得非常直白。“我童年爬过树”，我想起的是什么画面呢？一个人因为爬树得了一张奖状，上面写的是全班爬树比赛第四十三名，他非常认真地敬了一个少先队队礼。我想起的是这个画面。他觉得这个事情在他的人生道路上特别重要，特别厉害，但是在外人看来这是什么东西啊。

然后说“冻伤国定路”，我就想起那个特别痛苦的夜晚。画面是张士超把电话摁了，我跪在地上号啕大哭，就是这个画面。再比如朝阳公园的广场舞，这个人连扇子都准备好了，他的广场舞衣服都准备好了，结果老板从背后拍了拍他的肩膀说，“我们要开会了”。这指的是那首《感觉身体被掏空》，其实它唱的是我自己的一些事情。可能别人觉得你神经病啊去跳广场舞，但你觉得这是人生中最有意义的事情。庸俗地说，这首歌是为了表达一种自我意识的觉醒。

许：你最珍视的是什么？除了家以外，还有什么呢？

金：家庭、合唱团，就这两个吧。一方面是故土、父母给我的爱，还有家庭；还有一方面是一群素不相识的人，自由地结合到一起。有人批评这两个，我会生气。我完全不介意别人骂我，但他要是骂合唱团，我就特别不开心。我不喜欢别人去点评我的合唱团。

我们的团员设想过，如果合唱团的人没有相聚的话，我们会在干吗。他们给我设想的画面是：我是皮鞋厂老板——他们老是这样。我下班以后坐在酒吧里听别人弹民谣，卖唱的人就是我们团的某一个女高音。还有一个男生就是："哎，先生，飞翔路的房子感兴趣吗？"还有一个人在指挥交通。每个人都在自己的生活里扮演一个他们非常不喜欢的角色。他们可能现在还在扮演那个角色，但由于我们合唱团的出现，他们的生活更有意义了。设想完了就觉得太惨了，还好我们在一起。

许：背后有权力意志的延伸吗？

金：没有，我不喜欢控制别人。

许：或者说是另一种方式的控制，彼此间强烈的需要。我这么说太阴暗了，不好意思。

金：没有没有。我也在仔细思考这个问题。太无聊了吧，如果有这个方面的话，我还不如真的去当交警，那种权力意志体现得更纯粹。

许：你觉得创作一首所谓的"神曲"，对你来说非常容易吗？

金：我觉得没有一部作品是容易的，难点不一样。"神曲"是可遇不可求的，它有一定的模式，但不一定是全可参照的。这就跟美国电影一样，商业片一定有一个模式，但是我所有模式的作用对象都是我的音乐或者观众。就像你说的，互联网有很多不确定性，你怎么能够保证《十三邀》这个节目就一定能火？你怎么能够保证这个音乐就一定能火呢？有的时候现场观众听了都潸然泪下，拿到互联网上不一定有这样的反应。音乐厅的作品放到互联网其实是有衰减的，所以我不敢打包票，没有人能做到。

Chapter 14 毕赣

我不想把年轻人想得那么肤浅，我们是被诋毁得最深的一代人

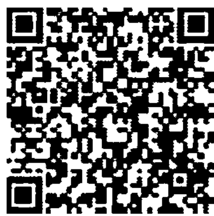
1989年出生于贵州凯里

2008年大学期间拍摄个人首部短片《南方》

2015年执导个人首部电影作品《路边野餐》，获金马奖最佳新导演奖

2016年获得GQ年度人物盛典年度新锐导演奖

2018年执导电影《地球最后的夜晚》



扫码观看视频

我怀念与毕赣和他的小姑爹一起宵夜的场景。或许是酒精的作用，二人都有些情绪激动，表达对彼此的关切与担心。这也是中国人常有的情感方式，我们羞于表达关怀，若有外来者在场，反而令一切畅快。

在《金刚经》与《路边野餐》中，小姑爹的业余演出如此迷人，些许尴尬与迷惘，却有着动人的自由与情感，真实又如梦境。

生于1989年的毕赣，有着同龄人中罕见的镇定与自信。他对自我经验的信任，与我形成鲜明的对比——我总想逃离自己的生活，逃入阅读、他乡、别人的生活。

凯里封闭、潮湿，不管是酸汤鱼的热气腾腾，还是毕赣外婆家的坡上平台，都让我仿若进入另一个时空。如果放在一个更长的电影谱系里，他会是什么地位？是昙花一现，还是留下独特的印记？

除去一种不可解释的天分，毕赣或许也恰好代表了一种新的社会情绪，整个时代正在进入一种更为梦境化的情绪，外部越来越坚固时，你只能进入内心，梦是一种自由。他的地域经验、个人感受与此重合。

我常想起凯里，想起一边给客人理发，一边与我聊天的毕赣妈妈，想起小姑爹通过电影，重新找到自我身份的欢愉，它们皆让我温暖。



总说我在隐喻什么，

但这确实就是我的生活

许：凯里的主要经济支柱有哪些？

毕：应该没有哪种主体性的经济。政府设想的经济支柱大概是旅游吧，每年来旅游的人挺多。

许：因为苗侗风情？

毕：对。

许：你觉得这儿的苗族或者侗族文化对你有影响吗？

毕：有本质上的影响——对文化的接受度。我从小就不会觉得只有一种文化。上学时在班里我是苗族人，但在家里，生活和汉族没什么两样。在我们身边，苗，侗，布依，各种民族的人都有，所以我们对文化从来不会有什么局限感。在电影上，我会觉得什么样的电影都是好电影，所以拍电影的时候挺自在的，不会觉得非得怎么做。

许：挺自由的。

毕：对。凯里是一个历史不长的城市，据我了解，是从其他地方迁过来的。

许：等于是民众自己造出来的城，四周没有真正意义上的老东西。

毕：在我的记忆里，城乡接合部的那些东西就算老的了。但我们现在走的这条路没变过，从小到大都走这条路，走了无数遍。

许老师来过贵州吗？

许：没有，第一次。

毕：跟想象不太一样？以为是个充满幻觉的地方，结果来了发现和其他地方也没什么两样。

许：但是空间还是不一样，有层次。空间给了凯里特别长的时间延续感。到这儿我就特别理解你对空间的感觉了。

毕：所以这种空间感其实不是我的创造，而是我生活的地方确实如此。我的逻辑是这样的，拍戏的逻辑也应该是这样的。空间对视觉、对视点的转换，坐在车上，一会儿变成全景，一会儿变成近景。

许：对，就是这种感觉。好喜欢这个地方，气氛特别对。

毕：隔三差五我带小孩来，他很喜欢来这边。

许：有野趣。你知道，当我去了姜文从小长大的地方，看到他们那个大院，就觉得可以理解他电影里所有的感觉了，房顶烟囱，各种意象全都在那里。它是一个非常拥挤的、浓缩的空间，一下子就能理解了。

毕：所以不是故意为之，电影里面不那样才奇怪。总说我在隐喻什么，来了以后就会发现，这确实不是隐喻。

许：就是生活。

毕：对。

许：你什么时候发现这个空间的特殊性的？

毕：我从来没有这种特定意识。一开始拍电影肯定要依靠直觉，然后从成片中发现它和其他电影不一样的地方。比如说，我太太来凯里时，她问我为什么你们这边老是上坡下坡。之前我从来没有意识到这点，她说完我才发现，还真是这样。

许：当初想拍这个地方是因为省事吗？

毕：肯定有美感上的考量，它肯定不丑；第二确实省事，我想怎么捣鼓，就怎么捣鼓。

许：回到这儿之后，你最深的童年记忆是什么？

毕：每天就这样待着，跟动物待一块儿。小时候养了很多狗，我的童年记忆是跟狗在一块儿。

许：跟动物在一起的童年是什么感觉？

毕：很快乐，记忆里面就只有那些动物。

许：这两天我们俩交流，我也跟不同的人聊，他们也会讲起一些平时不会跟你讲的话。这种追诉自己过去的方式，跟你电影里的方式相似吗？

毕：不太一样。电影更容易隐藏一些，这种方式更直接和尴尬一点。

许：你担心对你的亲人暴露你的记忆吗？

毕：还好，但是他们看得出来，能意识到那种情愫。普通人都是靠细节说话的，细节对了才是他。但电影里的细节很多时候是经过重重改装的，看不出来了。

许：亲情在你的生活或者思考方式里，到底是什么角色？因为我的亲情比较稀薄，我很小就去北京了，极少在一个固定环境下生活很长一段时间，没有那种大家庭的生活经验，又跟父母关系比较疏远。所以我很好奇，在这种比较黏稠的亲情里，人是什么样的，是什么感觉？

毕：就想回来待着，哪怕不说话也好。我对这里已经有了惯性，反而对北京会觉得陌生。

许：但你进入一种惯性之后，会担心它影响你感受上的丰富性吗？

毕：这种习惯本来就是我的生活方式，而且我喜欢这种生活方式。如果它影响了，也没问题，即使有冲突的话，这种生活方式也是优先的。

许：这可能就是生活中最迷人的部分。凯里是一个相对封闭的地方，封闭可能帮你孕育出一些东西，独特的、自信的东西。但它也可能带来另一种问题。你真的是很少想这种冲突？

毕：没想过。

许：去了外面的世界，那些地方对你没有太大的吸引力？

毕：感觉去那就是工作，处理完了就回来了。待北京时我也总待在自己家里，很少出去。

许：为什么对亲友和熟悉感有这么强的依赖性？

毕：不知道，可能有安全感。

许：是不是有的时候你的安全感没有这么强，所以需要这些东西？

毕：对，要不然感觉还挺不自在的。

许：那种不自在源自何处？

毕：对陌生的东西都觉得挺不自在的。我是一个很不喜欢旅游的人。你喜欢旅游吗？

许：特别喜欢，我特别喜欢陌生的东西，怕熟悉的东西。

毕：我们完全相反。我特别不喜欢旅游，去每个国家时，参加影展也好，做宣传也好，我从来不出酒店。除非是有同事在，同事要逛我们就出去逛，我自己坚决不去。

许：你不好奇吗？

毕：完全不好奇。

许：那你的好奇表现在什么地方？

毕：我好奇的地方比较少，电影算是比较好奇的一个事情，打游戏也比较好奇。

许：它最吸引你的是什么？

毕：以前我们很喜欢打篮球，五个人在场上打，每个人的职责不同，角色不同，大家共同赢得一场胜利，那种滋味和感觉我很喜欢。现在打王者荣耀差不多就是那种感觉。

许：这种打游戏的方法对你拍电影有直接的用处？

毕：我感觉我们这一代的思维都是被游戏训练出来的。像那种主视角射击类的，我的电影里面就有很多这样的镜头，包括长镜头。

许：那对你来说，电影的驱动是什么？你肯定要找一个驱动，驱动所有的情节。

毕：对，最早通过一些艺术的母题去驱动，可能接下来就会变得更细致一点。

许：母题还是相对一致吗？

毕：可能还是一样。

我关照不了人类，
我只是一个普通的年轻人

许：小时候看什么东西？

毕：那个时候DVD开始盛行，有很多碟片，像书店、咖啡馆也可以去看。两块钱租一张碟，我会租周星驰的电影带回家看。

许：特别喜欢周星驰，是吧？

毕：是的。我父母还没有离婚的时候，总带我去电影院看电影，那时候电影院放的都是他的电影。后来他俩情感破裂了。情感好的时候牵着手一起看，情感破裂了两个人一人走一边，中间隔着一个广告牌，我走到广告牌那儿，不知道要往左边还是往右边。后来我就跟我妈看了周星驰的电影。离婚后她离开过凯里，我爸就一个人带我去看，看的还是周星驰。

我们都选择去看周星驰，因为他好笑。生活里面都是痛苦的时候，你看电影肯定要选一个喜剧。

许：你觉得你妈妈对你最重要的影响是什么？

毕：我感觉她做每件事情、对生活的态度，都是一点一滴积累，一步一个脚印的。因为我们这地方的人很容易好高骛远，做什么事情都想轻松发大财，想一步登天。但是我妈没有，做什么事情就是好好做，也很坚信如果把细节做好，那个东西会让自己丰衣足食。我觉得很伟大。

许：关键有股酷劲，身上有力量，我妈也是特有劲。

毕：是吧，有生命力，她靠自己，很朴素的英雄。因为各种条件不足，她没有上过学，但是靠自己的个体的能力，经营一家理发店，然后买了房子，买了车，还买了一辆的士。她对生活是很热爱的。

许：我觉得她很自由。

毕：很自在，没有什么陋习。在凯里，有很多男人女人到了她这个年纪时，比如说儿子已经有自己的工作之后，每天就在麻将馆里面打麻将打牌。我妈从来不，她做事并不是为了赚多少钱，她是觉得那些顾客没有她的话怎么办。

许：她对自己有人生的设置，特别好。小时候父母分开的经验，对你有什么影响？

毕：我是跟我爸待一块儿的。我记得很清楚，有一天刚陪他去一个二手市场买皮鞋，好像是那种大头皮鞋，然后就去看电影。他把皮鞋穿上了，但是鞋带没穿，还拿在手里。电影看完以后，出来就下大雨了，他把鞋带放我头上，说这个可以挡雨。

我小时候有一个很迷惑的问题，但是我从来不问老师，就是为什么月亮一直在跟着我走。这个问题是长大了以后我才解惑的。我走到哪儿，它就走到哪儿，我每次出门都看它一下，觉得可能真的如我所想，月亮是挺关心我的。

许：这是不是代表当时一种特别渴望的感觉？

毕：对，渴望被关照。

许：这件事情在你日后的成长里有什么影响？

毕籁：后来就不习惯被关照了。

许：但是你又需要那种亲情的氛围？

毕：因为待在那里舒适一些，自在一些。其实我不太喜欢被人关照，也不喜欢做采访。我很害怕别人尴尬，比如说我们聊天，我很害怕让你没话接，就尽量多说。

许：不容易啊。那后来你怎么会选择去山西学电影呢？毕：我当时挑了一个以我的考分能去的最远的地方。

许：那时候贾樟柯在山西那个行业圈里是什么样的？

毕：我是在2008年考学，没记错的话，贾导的《三峡好人》应该是那时候拍的。贾导和之前的导演不太一样，你会发现原来个体做艺术的能量可以发挥到这么大。不只我，是整个这一代人，都可以用个体的方式去做电影，不依靠电影厂或者什么机构。但那时我对电影的了解较少，是学电影以后才慢慢了解到贾樟柯导演的电影的。他对我的影响，就是一个什么都不了解的人是可以做电影的，这个影响已经够大了。

许：这好大一个动力。未来如果没有了驱动力的话，你也非常习惯日常，不会产生纠结或者挣扎？

毕：很少吧。拍电影这种事情不像写作，作家一定要自己有东西才能写。但是作为导演，不一定非要拍自己心里的东西，也可以拍别人心里的东西，只要手艺被锻炼出来了。

我自己心里的东西，说实话也没多大，都还不到三十岁，我这两部电影已经淋漓尽致了，我想要讲的全部讲完了，我想要抒发的全部抒发

完了，痛苦甜蜜全部都在里面。我不知道别人是怎么样的，我是不想写，我连诗都不想写。很多人会觉得很遗憾，但我觉得不写诗是快乐的，写诗是不快乐的，因为你有东西要讲，有东西要分泌。

许：什么时候开始写诗的？

毕：很早了，十四五岁吧，初中，恋爱的时候。

许：一开始是写情诗？

毕：对，但我最早应该是写给我妈的。她就一个人，不容易。那个时候不叫诗，现在来看应该算一种祈祷。后来变成一种手段，就开始写给爱人恋人，但是很矫情，一点也不动人，后面才越写越好。

许：孩子的出生对你有什么特别的影响？

毕：非常特别，他让我有机会成为一个健全的人，跟他一起把童年重新过一遍，这个很重要，所以他出现以后我挺快乐的。

许：和儿子一起过一遍童年，跟在电影里过一遍童年，相似吗？

毕：有相似的地方，电影里有很童趣的一面。不相似的就是电影里痛苦一点，我孩子的童年一点痛苦都没有。

许：痛苦是必要的吗？

毕：对普通人来说，最好别要吧。

许：那你可以想象自己将来过一个没有痛苦的生活吗？

毕：挺好啊。拿着做艺术的手艺拍拍别人的东西，那是接下来最快乐的事情。不要拍自己心里面的，心里最好没有东西。我太太就是这么想的。

许：你觉得侯孝贤一直在拍自己心里的东西吗？

毕：不一定。侯导已经变成一位大师了，大师会关照其他人，会关照人类。我只是一个普通人，而且只是一个年轻人，我关照不了人类，关照自己都很吃力。

许：随着年龄的增长，会渴望去关照人类吗？

毕：开始渴望，先关照人，再关照人类。其实这两部电影里面已经开始有了，对人的一些关照。我在拍《地球最后的夜晚》之前不关心，因为我自己有很多问题，我的状况我都解决不了。自己已经没有什么忧

虑、郁结了，才会有心情去关心他人。

许：之前的郁结是什么？

毕：人和人之间的关系吧，在一种枯燥的生活里。

许：怎么就突然解脱了？

毕：我觉得拍电影是一种很好的解脱，用尽浑身解数拍完这两部，我自己一下子就非常轻松了。

许：你说过人的关系，在时间和空间的变化过程中，可能变得越来越黏稠或者稀薄。这样一种对关系的理解，是在拍两部电影的时候发生的，还是更早以前就有？

毕：我觉得拍电影是一个让我成熟的很重要的阶段，如果不拍电影的话，我成熟得会比现在慢很多。拍电影时，你要强迫自己去思考很多关系，以及怎么解决那些关系，当无法解决的时候要怎么去表达。但是如果不拍戏的话，我不会想这些，只会随波逐流地在生活里，浑浑噩噩，那样其实也不舒服，很不自在。艺术可以让你像一个旁观者，好像那个人不是你，能产生一种疏离感、回避感。

许：一些东西可以回避了，但是另外一些东西会变得更突显，更无法回避，真实的情感就更真实地出现在你眼前。

毕：我之前说过一个例子。小时候，我有时住在澡堂旁边的房子里，那里很潮湿，电路都是有问题的，每天晚上醒来听到我父母在吵架，那个电灯都会闪。所以我的电影里总有闪烁的电灯，有闪电，或者类似的那种闪烁的东西。在记忆里面，它应该是很没安全感的一个意象吧。但我觉得把它拍到电影里就会变得很有安全感，把它关在那儿，它就变成电影里面的东西了。

许：能关的现在都关了？

毕：对，我已经全关好了。

许：踏实了。你的创作非常依赖自我经验，但是过度依赖自我经验可能又会滑向沉溺。

毕：沉溺也无所谓。因为你的作品首先要解决自己。任何一个艺术工作者都是这样的，一定是自我的诉求为先。为了解决这个自我的诉求，你如果需要沉溺，我觉得没有问题。不必在乎别人怎么评价你的作品。

许：那自我的反省体现在什么地方呢？

毕：拍出来以后会开始反省，然后你再去写的时候就会不忍心，所以场景里才会有每个人的动人一刻。比如你的朋友就是说谎骗人，可他到底真的那么可恶吗？最后你写着写着，他就变得不可恶了。

语言里设置有太多的障碍，
反而电影更真实一些

许：你会关心同代人的精神状况吗？对同代人是什么样的感觉？

毕：觉得他们其实挺焦虑的，行动力也差。我最替他们担忧的是没办法表达自己的焦虑。

许：你觉得他们的焦虑来自何处？

毕：可能跟我一样？我也不是很了解。我的那些普通朋友，他们的焦虑都是来自最基本的物质焦虑，精神层面他们从来没有意识到自己该不该焦虑。那我是该提醒他们现在要焦虑一下还是不提醒呢？很多时候我都欲言又止，我觉得我讲得不一定对，我的姿态也不对，我应该和他们一样。

许：这个折磨或者困扰你吗？

毕：我刻意地让自己别那么好为人师，刻意地要求自己尊重别人的生活，尊重别人的逻辑，尊重他们思考问题的方式。

许：或者说，你会想把自己的这种关切放在电影、放在创作里吗？

毕：对，因为创作是我的地盘，我的地方。

许：你觉得侯孝贤的电影试图去说这个事情吗？

毕：我觉得侯导不会，他好像就在旁边等你，拍出你的样子来给你看。侯导其实不是老拍自己、拍自己熟悉的东西。他的创作生涯经过好几个阶段，从《童年往事》，到后来的《悲情城市》，然后到年轻人的焦虑，拍更现代的电影。

许：你好奇他这种创作怎么来的吗？

毕：不太好奇。见面我也不问，见面就在后台一起抽烟。

许：为什么不想问？

毕：你很难去问一个创作者，因为他的电影里明明白白全部都有。语言里设置有太多的障碍，有欺骗性、假定性，反而电影更真实一些。

许：你好像很早就开始对沟通缺乏信心。

毕：因为在我生长的整个环境里面，沟通都是无效的。其实后来在剧组，我也不是一个很会沟通的人。我觉得沟通一定是有条件的。比如说现在，我讲话你能听懂，你讲话我也能听懂，或者我们试图在听懂。

许：我们假装在听懂。

毕：假装的听懂也可以，也能建立沟通的条件。但是从小到大，在跟家人、朋友沟通时，你能明显意识到，大家讲的都不是一件事情，你讲的事情他们都很难理解，他们讲的事情即便你理解了也很难沟通。在剧组里也一样，每个人有自己的立场，你只能把你的立场告诉他，把最正确的逻辑告诉他，然后照着这个办。没有那么多其他的事情。

许：那你是怎么吸收新的信息和感受的呢？

毕：我很少从别人的话语里获得什么新的信息。

许：你是通过眼睛来获得？

毕：对，用自己的阅读。而且阅读的不一定是文学，我看的书绝对不多。我觉得阅读大部分是对人的阅读，生活里面的阅读。

许：你对人怎么阅读？

毕：就在那儿看着他。不需要他跟我来讲话，就在旁边看着他就好。

我觉得普通人更能理解到深刻的意思是什么。他每天花二十四个小时去生活，因为他没有别的办法。我们是有捷径的，我们逃避生活，可以通过写书、拍电影，但一个普通人呢？一个保安，他在保安厅里面待着。这段时间最让我感动的，就是我看见他在保安厅里面拿手机看电影。

许：王家卫打动过你吗？

毕：打动过。他的电影对年轻人应该都有帮助。

许：王家卫对你来说是什么样的影响？他也处理很多关于记忆的问题。

毕：上学的时候，刚看王家卫觉得挺好，但是现在回头看会觉得比记忆中更好。在我的整个电影认知里，他越到后期越好，但当我重看他早期的作品时，就发现他早年拍得也这么好，所以他的好可能是电影本身的好，而不是来自他的主题，是电影的工艺好。

许：他的技术非常好。

毕：或者叫工艺吧，“技术”这个词可能太冰冷。我看他总会想起安东尼奥尼。我感觉安东尼奥尼是黑白的王家卫，王家卫是彩色的安东尼奥尼。

许：那你怎么评价自己的工艺呢？

毕：我觉得现在很好，是我要追求的。

许：跟谁像呢？

毕：其实跟谁都不像。你来了凯里后就会发现跟谁都不像，不来的话会有一些误区。人们看电影时总习惯去找一些源头，因为电影的坐标就那么一些。

许：因为电影是一个年轻的艺术。但是你对这个无所谓？

毕：我无所谓，别人说我像谁都没关系，这是他的理解。我现在处于一个阶段里面，还在建立自己的一些语言系统。

许：你说的这个语言系统中，有没有特别显著的不足？

毕：我有跟我同事提到过，有时候对角色神情的捕捉，我能力还不够。大部分导演我看都不够，我说这个也不算狂妄。

许：谁特别够呢？

毕：王家卫特别够，安东尼奥尼特别够，侯孝贤特别够。电影就是这样，一个人坐在那儿，你会问他为什么伤心了呢。但是你看大部分电影的时候不会问，你都感觉不到他伤心。那个神情是很难捕捉的。大部分时候我精力有限，都没想过这些事情，反复看电影的时候才会开始反省。

许：就像你写诗，诗也有它的工艺和技术，电影这种工艺和其他门类的工艺最根本的区别是什么？

毕：根本区别就是拍电影你得依靠别人。写诗你是依靠词汇，花时间感悟，但只要在词汇里面穿梭，表达出来就行。难是难在对自我、对词汇的寻找。但是电影你要依靠别人。

许：你要穿梭在别人当中。

毕：对。比如你要告诉你的主创，这个房子为什么要动，这是一个很难解释的问题。这样的时刻我都很矛盾。大部分时候我都说你们先做出来，做出来我们再一起来感受。电影不同的就是太多人需要你去协调，所以最终电影是一个产品，这是它的流程。

许：如果票房特别不好，商业上的不成功对你自己基本上没什么影响？

毕：我会挺惭愧，毕竟花了投资人的钱，下次拍电影会考虑是不是应该有个更安全的界线。这个界线我还在摸索当中。

坚定自己说梦话的态度，是一件挺伟大的事

许：你去选景时，是空间感还是其他什么东西打动你？

毕：都是一些莫名其妙的细节。比如说丹寨，我来这边就发现全是大雾，就决定在这边拍。之后就有意识地找一些更细致的场景，愿意花更多时间去看待它。

许：除了凯里，还有哪些城市的场景对你有触动？

毕：城市很少，如果非要拍的话，那就是像大海、沙漠这些很宽泛的场景吧。我可能还是比较浪漫化，年轻人嘛，没有那么多深刻的思考，我不知道城市的历史，也没有感触，以至于对生活中的人可能也不会有那么大的感触。但是我一听到“一个海边的人”，有些感触就产生了，我愿意去了解他。

许：现在要进山洞了是吗？进矿？

毕：嗯，汞矿。汞是用来炼金的。

许：所以当年这里是一个点石成金的地方。

毕：后来就用来做监狱，特别的魔幻。整个拍电影的过程，就是穿过这个洞的过程。

许：这地方是怎么找到的？

毕：我拍戏的时候喜好乱逛，一边乱逛，一边在手机上记一些东西。当地人告诉我有这么一个地方，问我有没有兴趣。我进来一看就被迷住了，感觉是另外一个世界。我的第一反应——这是我的王国，所有感觉都来了。

许：这个地方是不是帮你完成了很多的细节，还有剧情的推进？

毕：当然，因为这些地方是优先的。在这样一个跨度大、复杂错落的空间里，应该有一些简单质朴的感情，而不是要表达更深刻或哲学的东西。

拍戏的时候我每天都站在这个位置，可以看到后面的工程，很多灯光师站在那边，我很像在一个外星球的军事基地里。

许：剧本基本都在凯里写的吧？

毕：不一定，在上海北京写得多，因为家庭琐事很多。

许：掉到一张黏稠的网里去了。

毕：是，每天各种各样的事情，没有空闲写剧本。但是北京冬天舒服，穿个短袖在那里打字，打完了就去看场电影或者找个朋友喝酒，回来继续写。过个十天半个月又回凯里来，处理一下家庭的事，在家里写一段时间。家里的方便就是有很多场景，我是有感触的。

许：那你写稿子的时候是怎么想的？

毕：就让它顺产。制片催也没用。后来他们会给我讲一个假时间。

许：你其实知道是假时间？

毕：不能让我知道，我知道是假时间以后就无效了，因为我从生理上就会写不出来。

许：你从小就这么镇定吗？

毕：以前没有。因为别人有要求才会这样。

许：什么时候感觉到的？

毕：最近慢慢感受到的，面对的事情更多了。有个特别好玩的事情，我在拍《地球最后的夜晚》，最紧张的时候晚上看世界杯，不睡觉。剧组的工作人员都开始生我气了，他们就去找小姑爹，让小姑爹劝我，说筹备了这两年才拍一部电影，不能让他每天晚上看世界杯，第二天工作状态不好。当时小姑爹回复的是，世界杯四年才一次。

许：那你觉得拍电影有过什么样的干扰？

毕：我从来不保存我自己的东西，这个习惯后来带来很大的麻烦。团队慢慢建立起来以后，他们重新找我的那些短片，很费劲。我也没有剧本，连电脑里都不存，写完我就丢了，或者在哪个电脑里我都不知道。到现在为止，我都不知道哪一稿是我的最终稿。但现在iPad很方便，你可以查日期。

许：那样也挺美妙的。

毕：我其实挺向往的，反而是现在被打破了以后，有一种身不由己的感觉，你没办法隐藏起来。但这种生活你说你不需要吗？你也需要一个体面的生活，所以是一个悖论。但好在你可以回家，或者悄悄待在公司里面，这种理想的状态稍微能够保持。

许：会去拍关于太空的吗？

毕：挺想的，下一部本来想拍一部科幻的。

许：可以开始在更大尺度里看人。霹雳贝贝111是很孤单的，但一个人在太空中也是很孤单的。

毕：在太空里面，我肯定是孤单的。但霹雳贝贝在人群当中的孤单，是真正的孤单。

许：你觉得你看过的导演里面，还有哪个是特别孤单的？毕：好像普遍都孤单。

许：没有更世俗的方式来慰藉这种孤单吗？

毕：我觉得一些社会关系就是慰藉，包括婚姻关系、亲子关系，人们不断地通过这些关系去建立更多的情感。

许：孤单是你的母题吗？

毕：可能它对每一个创作者来说都是第一感觉，时间、记忆、梦，也都是。

许：这些时间、记忆、梦，你围绕它短的长的都拍一遍，在这个过程中，你会发现这些东西越来越丰富，越挖掘越多。

毕：对。拍《路边野餐》的时候，关于时间，它不是科学意义上的时间，是关于一个普通年轻人怎么看待时间，时间的用途是什么。然后在时间交织的地方，会有什么人，有什么场景。等拍完就觉得感受到了记忆的样子，有点像玻璃的材质。

记忆和梦一拍完，又会觉得我拍的那些时间和记忆特别像轮廓，

1《霹雳贝贝》是由中国儿童电影制片厂出品，宋崇导演的中国第一部儿童科幻片，该片于1988年上映。影片讲述了手上带电的小男孩贝贝摆脱孤独，寻求友爱和理解的故事。

它里面更多的描写到底是什么？感觉要深究的话，可以一直拍下去。

许：里面的困惑会越多。

毕：困惑和解惑是同时到来的，不断更替。创作者很像猴子捞月，你觉得月亮是在水中的，当你把月亮捞起来的那一刻，你觉得你得到了它，但捞起来之后其实月亮就没有了。所以永远都在失败，只有那一刻

得到了，然后你又得再重新伸手下去捞一次。

许：那么你觉得对于你的电影来说，得到的那一刻是指你最后一版剪辑完成的一刻，还是其他什么？

毕：就是最后剪辑完成，我自己在电影院里检查片子的那一刻，就完了。

许：我觉得或许它可以划分成很多细微的捞月一刻。

毕：对，最终的那一刻会很动容。你觉得当初创作是那样，但是等放映完了，那一刻就没有了。因为大家开始误读它，每个人的生命经历、理解都不一样，被观看的时候它就变成了商品，会被更多人讨论、喜爱、憎恨，然后它就不再属于你了。

许：是不是拍完之后，重返故地对你就没什么吸引力了？

毕：挺有吸引力的，挺有感触的。因为好多东西都忘了，故意忘记的，现在又慢慢地想起。然后会很后怕、恐惧。

许：这种恐惧是什么呢？

毕：恐惧肯定是拍摄难度太大了，选择做这样的事情有冒险的感觉。还有就是更能体会当时工作人员的不容易，拍的时候不会去管这些。

许：再回来又是另一种感觉。

毕：是，你一会儿出了这个洞，你也会像经历了南柯一梦。因为你刚刚得到的所有东西，都没有了。

许：你觉得你最想传达的梦是什么？

毕：我最想传达的其实很简单，在真正世界末日的时候——所谓世界末日无非就是你最绝望的时刻，在你即将找到女人的时刻，你了解了她很多东西，但你发现她实际欺骗了你，伤害了你。在这样的镜头下，你能做的不是要挽回什么东西，就是甜蜜一吻，非常简单，一点都不深刻，而且很周星驰。

我觉得自说自话，坚定自己说梦话的感觉、态度，是一件挺伟大的事。然后生活里面你又在做一件很平庸的事情，不把自己当回事。我特别喜欢这种生活，我希望自己是这么生活的。

许：那电影呢？是不是像一个经验和记忆的储藏室，也要过一段时间再重新打开？

毕：这样的打开方式才对，在它们还崭新的时候，打开的方式不对。但这就是矛盾的地方，电影就是要及时让大家看到，有更合理的票房是整体的诉求。

许：你怎么面对这个矛盾？

毕：我没法面对，因为拍完我就给制片方了。最理想的还是，我觉得过个十几年吧。人在每经过七八年的一个周期，都一定会有变化，再来看会好很多。但这个太理想主义了，一部电影而已，又不是什么伟大的东西。

我们这代人是提前衰老的，

但其实心理状态还很幼稚

许：年轻一代非常喜欢你的电影，它们变成了一个符号。你觉得是什么让他们有这么多的触动？

毕：我觉得可能不是电影本身，一个中年人的生活他们真的有那么在乎吗？我不知道。但是当中年人像一个少年一样，在电影里面放荡，我感觉是能触动他们的。因为我们这代人是提前衰老的，信息爆炸，但其实年纪都不大，涉世也未深，心理状态还很幼稚。

许：涉世未深，同时提前衰老。

毕：没办法，我们这代人就是这样的。我最害怕的是，他们是因为成功学喜欢上这部电影的。

许：肯定很多人是。变成一个成功故事的一部分，你觉得烦人吗？

毕：烦人，因为创作者是永恒的失败者，没有人是在创作里面成功的。

许：但是你这个成功学的模式，激励了很多年轻人要投入这个行业。

毕：是的，当时很多人跟我说要辞职去做电影，我第一反应当然是开心。但另外我也担心，因为这个追求是要付出代价的，我害怕他们最后是不是会觉得我骗了他们。



许：对于他们来说你是很顺利的，似乎没有付出太大的代价。一个生于1989年的年轻人，可以获得这样的关注，很快又有拍更大制作的机会。

毕：对他们来说，我可能是提前衰老了，而不是很顺利。

许：未老先衰能克服吗？

毕：这是普遍性的特征。

许：你觉得应该去反抗吗？

毕：我是一个不反抗的人，反抗什么呢，都不知道反抗什么，但是我不顺从。不顺从，不反抗。

许：不负责。

毕：我只对艺术负责。刚才说到年轻人，作为同一代年轻人，我特别希望他们关心自己，把时间用在自己的身上，慢慢回归到自己。你没有其他途径。

许：但是随着慢慢长大，你就会意识到，如果不关心更广阔的东西，你也不能真正关心到自己。

毕：也许我能慢慢地意识到这个问题。

许：我觉得你已经开始了。关心更普遍的东西，某种意义上，也是在关心自己。

毕：我还没辩证过。但是我觉得年轻人应该关心自己。

许：因为他们同时也不关心外面，真正的外面。

毕：但是我不想把他们想得那么肤浅。因为我自己是他们中的一员，我了解他们面对的焦虑。其实他们也不是那么关心自己，因为没有人去关心他们——没有人去关心我们。我们也在关心上一代的人，但因为你们更有伤痕，就显得好像我们没有伤痕就不值得关心，我们是被诋毁得最深的一代人。这样的年轻人很多，我认识的很多朋友都是这样的。你怎么看他们？

许：我不那么了解他们。

毕：所以你也不关心他们。

许：我不知道怎么关心。

毕：不知道怎么关心，其实就是不关心。

许：可能我还在解决我自己的问题吧。说到不关心的时候，忽然浑身发凉了。

毕：心凉。

许：对。可能我内心深处还是比较渴望那种非常显性的英雄主义。

毕：跟你那个时代有关系。你有一个很典型的精英知识分子的理想主义，这是可爱的一面。

许：比如我就会关心塞内卡[81]，古罗马的一个哲学家，那个时候一切都变得非常堕落与糟糕，他很努力地想保持某种东西，他是怎样做的。这个特别击中我。我好像一直比较害怕日常的生活。我也不知道这种害怕是从哪儿来的，可能我也没怎么过过那种日常的生活。

毕：是不是它无效的细节太多了？

许：对。但是没有日常，人又会变得抽象，疏离。

毕：这也是我想问的。你们这代人是不是太抽象了？

许：是，普遍有这种问题。我来做这个节目，来到凯里，其实我特别开心，你知道吗，我开心死了。

毕：可以日常一点，有支点。

许：对，我其实很想了解这一切，逼近这一切。我的经验是靠很多外在的东西、外在的探索来完成的。你生长在这儿，这些经验自然积累在你的心里。我没有这种经历，没有这种记忆。其实我挺羡慕你的，我觉得你怎么那么自足呢，我怎么内心有那么多冲动，烦死我了。

毕：我也烦我自己。你烦自己哪些？

许：我觉得我太渴望外部经验了，而且觉得它永远都吸引我。但是你对自己的很多东西好像很笃定，而我非常不确定。

毕：生活经验不一样，你说你的家庭一直在变迁。对我们来说，变迁的都是城市乡镇，但是家族变得很少。

许：有一块是很稳定的。

毕：而且我笃定的是那些很纯粹的东西，好像不笃定它，世界上就没有什么值得笃定的了。

许：你自己最挣扎的事是什么？

毕：是童年的时候，但是那个时候不知道自己在挣扎，你以为世界就是这个样子的，你以为自己是一只动物，动物就应该每天在野外游走。

许：还好当时不知道。

毕：有点后怕。现在都没有什么挣扎了，就是稍微彷徨一点。可能在拍《路边野餐》之前，也跟年轻人一样有挫败感，没有生活的资源，得靠父母。只不过后来电影给了我太多，这一点我蛮幸运的，我有条件去解决自己的一些困惑。

许：你觉得你在凯里的这些朋友，跟在北京的相似吗？

毕：不一样。因为北京更圈子化，那些人都有很多共性。凯里跟这些都没关系，就是谁告诉我他生小孩了，谁告诉我他婚姻产生问题了，谁告诉我他又买了一套二手房准备去置业。我听了都会很开心，为他们有不同的人生感到开心。

许：跟贾樟柯电影里的上一代年轻人相比，你觉得他们相似吗？

毕：贾导电影里的年轻人反抗意识比较强一点，对生活的反抗会更

极端。在凯里，我的朋友们不做极端的事情，没有什么极端的事情。我们凯里的年轻人不知道自己是虚无的，但是北京的年轻人慢慢意识到自己的虚无。凯里的年轻人觉得自己很充实，他们把最大的理想都放在爱情上面，放在婚姻上面，他们的虚无是对婚姻关系的虚无，而不是对人生的虚无。

许：再过十年二十年，到四十多岁的时候会反戈一击？毕：那个时候他们已经变成酒鬼了。

许：也解脱了。

毕：解脱了。在准备反省的时候，我觉得大多数人都已经放弃了。

许：你怎么评价自己的生命力？

毕：拍电影其实挺消耗时间、消耗生命的，三年一部三年一部，一下子好多年过去了。我的记忆其实还停留在2012年拍《金刚经》的时候。因为从2012年到2018年这五六年的时间，都是在拍戏的过程里，我没有自己的记忆，所以我没有感受到我有生命力。

许：这种记忆替代会困扰你吗？

毕：不会困扰，但它是一个事实。这几年的时间里，我周边的朋友们变化非常大。从学校到结婚生子、离婚变故、做生意失败，他们经历了人生很重要的阶段，但是我整个阶段都是在电影里面。

许：就是打一个大型游戏去了。

毕：或者说是在监狱里面。拍摄的地方很多时候也是在废弃的监狱里，所以拍完电影刚回到家是很不适应的。以前我看新闻说，坐牢的人出来，回家一看DVD不会用，我就觉得挺心痛的。自己拍完电影回来，当然会用这些工具，但是跟家人的沟通是有空白的。他们变化很多，小孩一下长很大，有时你会下意识去想，是不是再回监狱会比较好。

许：很多人不都是吗，迫不及待地回到自己的监狱里。

毕：拍电影的人有那种感觉。因为电影的世界太完整了，太实在了，有视觉，有听觉。现实反而是被掏空的，缺失的。

许：但是你未来很多年可能注定要过这样的生活，现实和虚幻变得更模糊了。

毕：非常模糊。我现在最困惑的问题就是电影和生活之间的问题，其他的我都不焦虑不困惑。每次回到家，朋友的变化实在太大了。拍电

影之前他跟我说他准备结婚，拍完电影你发现他已经离婚了。

许：你说的这个，我有一个小小的共鸣。比如说做媒体，我发现我最深的交流都是跟陌生人发生的，一次性的，在短短的时间内就消耗完了。

毕：我觉得采访的本质就是暴力，迅速的，破坏性的。

许：对，很暴力性的。但其实慢慢能体会到，暴力中也有快感。

毕：对，只能从暴力里面寻找一些快感，找到一些共识。

许：但是电影也一样，拍几个月也是很暴力的，强迫你进入一个莫名其妙的生活。人渴望暴力，渴望被破坏。

毕：我挺羡慕体育运动员。自己没有这样的身体条件，有的话我特别想从事这样的工作，包括电竞。不用想这些那些的，只要把手艺练好，然后在球场里面展现出来就好了。那是我非常向往的一种生活方式。

许：你拿了金马奖以后，回到这个地方，这里的文化部门是什么样的反应？

毕：文化部门肯定会较为迟缓一些。当地其实不知道我们在拍电影，他们是通过媒体才知道的，这对他们来说很遥远。这其实是我原来最理想的一种生活方式，就是你的作品在特别远的地方，没有人知道你的另外一个面目，回到当地你就是一个很平凡的凯里人，跟他们一样。

许：其实到凯里来之后，时间感确实发生了很多变化。

毕：你会更理解电影里的那种节奏。

许：觉得在这儿挺容易思念一个姑娘的，挺容易去想一个人，没想好想谁。

毕：特别伤感，有想念的条件和土壤，但你没有想念的对象。我看那些片子，拍那些上火车的人，上完了镜头一转出来，这些人在吃饭，特别感人。之前不知道为什么感人，因为从小生活就是这样的。

许：尤其菜还是糟辣椒炒的，就更感人了。

毕：香。是不是糟辣椒炒的？我应该提醒一下外婆。

如果没有毕赣，

我现在很可能正在坐牢

陈永忠

毕赣的小姑爹，参演《路边野餐》《地球最后的夜晚》

许：跟汤唯搭戏是什么感觉？

小：说实话还是感觉挺不真实的。

许：你紧张吗？

小：和她演戏肯定还是有点紧张。但真正演了以后好像也不是特紧张。在演那场戏的时候，毕赣拿着两瓶二锅头一下把我灌晕了，那时候就放松了。

张姐张艾嘉，我也算看她的戏长大的，年轻的时候在录像厅里看，那时候她真的是女神。我听毕赣说，张姐要和我演戏，我心里特别紧张，但是我从来没有跟毕赣说过。

许：接触之后，对女神什么感觉？

小：演戏的前辈，人特别好。好多大明星，搞高姿态，张姐就一点没有。我和她虽然没有对手戏，但是我听剧组的好多人都在说，我自己能感受到。

许：你觉得他们几个凯里话说得怎么样？

小：只有黄觉说得好。因为觉哥是广西人，会说西南官话，和我们本地话比较接近。还没有开机的时候，毕赣就把他先叫过来，扔在毕赣外婆家，让他早一点融入凯里的语言氛围里。毕赣也会叫我带着觉哥、李鸿其穿着电影里的戏服，到凯里那些老街、有特色的地方去转转。

许：是不是你二十年前的生活会比较迷茫，拍电影的时候摆脱了日常的生活，跟他们在一起特别有自由感？

小：是，那时候拍戏，我不跟组。有戏的时候毕赣就打电话给我，“小姑爹，有你的戏快过来”，我骑一个摩托车就过去了，特别随意。

许：你对着镜头会发怵吧？

小：发怵。

许：那怎么办，怎么克服这个心理障碍？

小：我们不是专业的，毕赣在挖掘潜能方面，比较有他自己的办法，他不会和我们说专业的术语，就直来直去。打个比方，他跟我说你和朋友聊天，那些表情平时怎么做的，在镜头前就怎么做，不要看镜头，不要太刻意地记住这是在表演，不要太刻意注意自己。几次以后，我觉得自己好像越来越自然了。那时候人也少，也没有预算。拍《金刚经》的时候才四五个人。其实想起来，那个时候最开心、最快乐，没有什么多余的想法，我们爬山、钻山洞，不像后来剧组大了，各个组都要去协调，非常耗时。

毕：拍《金刚经》的时候，我们不是在山里面拍嘛，晚上九十点钟，拍完了收工回去，面包车坏了。大家一起推着面包车，推了好久，推到一个老乡家，就这么随遇而安地去他家，煮了一顿鱼，吃完把车修好，回家。

许：演了好几部之后再回身看当时的表演，是什么感觉？

小：现在看以前的表演，还是比较羞涩吧。

毕：粗糙。

小：对，粗糙。

毕：粗粝的美感。

许：你担心自己将来会变得越来越熟练吗？身上最纯真的东西会慢慢被挤掉？

小：这个也不太会吧。人已经到这个年纪了，不会像年轻人一样那么浮躁。

许：你演的角色有没有很难体会的，或者相对比较容易理解的？

小：《地球最后的夜晚》里的这个角色，我觉得没有太难理解的地方。和我的经历有一些重合，就像是本色出演。

许：你在演的时候，是不是以前的记忆泛出很多？

小：这部我没有台词，在《路边野餐》里还有一些台词，念出来时，我脑海里就浮现了以前的那些场景，特别感动。我看《路边野餐》的时候都看哭了，别看毕赣小小年纪，台词看着简单，但是包含的东西挺多。他没有经历过，怎么能够写出这些东西。

许：他要是没拍电影，在这儿混江湖混得出来吗？

小：还不知道。

毕：这个我不知道，估计有点难。

许：对毕赣小时候是什么印象？

小：比较沉默，不爱说话。我觉得拍电影以后，他把以前的那些空白全部都填满了。

许：突然发现他跟以前不一样了？

小：也不是说不一样。他以前和我往来稍稍多一点，我们在家里做什么，他在旁边也不爱多说话。后面和他走得特别近，是因为一起拍片。

毕：2010年吧，拍了一个习作，算作业。

小：是第一次。当时他说小姑爹我想拍一部电影，来给我客串一下。我说你要拍的时候叫我就行了。那时候我就随便答应了一下，真没想到他没过多久就把小伙伴都叫到了凯里，把机器摆好，就叫我了。我吓住了，我说你是真来呀？我一点准备都没有。

许：那时候你在做什么工作？

小：没工作，在家里闲着。

许：那生活靠什么？

毕：我感觉那个时候，小姑爹应该属于家族里的边缘人物，最近两年拍电影以后，得到了尊重。你自己感觉呢？

小：那时候在凯里名声也不是太好，反正能生活得下去，也只能这么说。

许：像毕赣这么大的时候，你最想做什么呢？

小：那时候的梦想是走捷径赚快钱。

许：这是好多年轻人的梦想。

毕：现在的年轻人也是这样。

小：人都想好，没有谁不想变好，谁不想读大学，谁不想好好找一个工作，都想。但为了生活没办法。

许：所以人生也是很平衡的。你之前的那些经历，突然在这个时候以另一种方式表达出来了。

小：那天在凯里有媒体问这个，我说就当现在是人生的第二春吧。第一春已经过了，人生最好的那个青春时代已经过了。

许：你觉得什么时候是最好的时候？

小：我觉得人生最好的时候，应该是十六七岁到二十八岁这一段。但最好的阶段我都没有好好享受。

许：你觉得他享受了吗？

小：他也没有好好享受。以前他在家里也不太快乐，我觉得他拍戏之后，想法能表达出来，别人也认可，才快乐起来。

许：你现在想做职业演员吗？

小：想。

许：什么时候开始这么觉得的呢？

小：拍《路边野餐》以后吧。那时候女儿刚考上大学，她跟我说，爸，你能不能答应我一件事。我问什么事？

毕：让你找份工作。

小：对。那时候，她从来不好意思说她爸是干什么的，人家要问，她最多只说妈妈在哪里上班。她说要不干脆你现在去找一份工作，不管挣多少，随便做什么，哪怕卖苦力，家里都不会看不起你，都会支持你。你不要再像以前那样了。她是第一次说这个事，我觉得她长大了。我说行吧，雪儿，爸答应你。

我们这种人不好找工作，哪怕去做个保安，都要你到派出所开个无犯罪记录证明，特别麻烦。那怎么办？最后也是通过朋友的朋友才找到了。

那时候，刚刚拍完《路边野餐》的长镜，剧组都已经回去了，就剩后面补拍的那一部分。我那会儿已经在上班，保安的工作要三班倒。上白班的时候不能拍，上完夜班要回去休息，第二天和毕赣他们补拍。那时人的状态特别不好，特别疲惫。拍的过程中我就想，如果能做个职业演员也挺好的，因为自己喜欢电影，没有想过会大红大紫，就是玩嘛！

特别感谢毕赣。如果没有他的话，我也不知道现在在干啥呢。也许好一点在上班，也许在坐牢，估计坐牢的机会要大一点。

毕：现在也是坐牢，拍戏也在监狱里。

小：我是实话实说。

许：将来如果走上职业演员的路，除了他的片子你还想试什么样的

角色？

小：拍完《路边野餐》以后，毕赣问我想演什么片子，我说我想演那种拿枪打子弹不用换弹夹的。那时候我们看的都是港台那些片。

许：你特喜欢谁，狄龙？周润发？

小：不喜欢。

毕：万梓良。

许：为什么呢？

小：特别喜欢他演的那个大哥大。

许：你觉得他演得最像，是吗？

小：他演那个片子的时候，我还在坐牢。我们车间最大的官是教导员，相当于团级干部。他特别喜欢我，在里面和我认兄弟，但也打过我。那时候我们监狱好像各方面比其他监狱要开放，每星期都会放一场电影，星期六的时候放三场录像。那天晚上刚好有这场，他就叫我去聊天。我说我要看录像去了，不和你吹牛了。他说明天我单独给你把那个录像带拿来，你一个人看。第二天他真的把录像带拿来了，在一个小房间里泡了一壶茶，让人把我叫来，我就和他坐在地上看。那部片子让我特别喜欢万梓良。

许：你喜欢过去的凯里还是现在的凯里？

小：各有各的喜欢吧。现在的凯里虽然现代化一点，人却没有以前纯真了。不过现在的凯里比以前好太多，可以说好几十倍。

许：是呀，你就是象征，你现在都去演电影了。

小：也不是，凯里以前治安挺乱的，一眼不舒服就要打。在舞厅里，那些漂亮女孩，你拿个打火机一个一个照过去，你喜欢谁就跟谁跳舞。处在那个环境下，好像你也不太觉得怎么样。但是从那个圈子里退出来以后，慢慢觉得有点可怕。

许：这也得长大一点才能慢慢意识到。你是什么时候意识到的？

小：四十多吧。好像人家二十多、三十多岁就有那种想法，我这么大的年龄还混什么，回家抱孩子去吧。

许：看到你的变化，你闺女是不是特别开心？

小：以前我女儿从来不跟我说话的。以前我那些朋友在家里坐着，

我女儿放学回家，他们拿钱给她，她从来不要。女儿好像知道我干啥，从来不跟我打电话，不跟我说话。和毕赣拍了电影以后，现在差不多每天晚上都要打电话、视频。

毕：最大的意义是得到了女儿的认同。

许：那你心不都化了？

小：我这一辈子最骄傲的事就是有这个女儿。她特别争气。

毕：做一个朴素的英雄，得到了他最想得到的人的认可，这就足够了。

许：现在算是你这么多年最开心的时光了？

小：算。和毕赣拍电影这几年特别开心。我家里亲戚、朋友都势利眼，现在都对我另眼相看了。

毕：家庭聚会都要拉上他一起合影，我看到的时候蛮开心的。能感觉到他拍戏以后的快乐。电影使我们快乐，这是非常重要的一点。



"变成一个成功故事的一部分，你觉得烦人吗？"
"烦人，因为创作者是永恒的失败者，没有人是在创作里面成功的。"



始于一页，抵达世界
Humanities•History•Literature•Arts

出品人 范新
出版统筹 恰恰
特约编辑 徐露 胡晓镜 苏骏
营销编辑 张延
版权总监 吴攀君
印制总监 刘玲玲
装帧设计 山川
内文制作 陆靓

Folio (Beijing) Culture & Media Co.,Ltd.

Bldg.16-B, Jingyuan Art Center,
Chaoyang, Beijing, China 100124



一頁folio
微信公众号

官方微博：@一頁folio | 官方豆瓣：一頁 | 联系我们：zy@foliobook.com.cn

描述

[←1]

The Strand（斯特兰德酒店）位于仰光市中心，是一家维多利亚风格的百年五星级酒店。

[←2]

此处指美国漫威电影《超人：钢铁之躯》中的主演亨利·卡维尔。

[←3]

马修·麦康纳，美国著名男演员，2014年凭借《达拉斯买家俱乐部》获得奥斯卡最佳男主角。

[←4]

工业光魔公司是美国导演乔治·卢卡斯为拍摄第一部《星球大战》于1975年专门建立的特效公司，从此开创了电影特效行业。

[←5]

维塔数码是新西兰导演彼得·杰克逊创立的电影特效公司，随后由于《指环王》的轰动效应而名声大振。

[←6]

此处指著名作家、编剧朱苏进的小说作品《三国·荆州》。

[←7]

1988年，张艺谋的《红高粱》摘得第38届柏林国际电影节最佳影片金熊奖。

[←8]

《秋菊打官司》《一个都不能少》是张艺谋拍摄的两部现实主义题材电影，为了呈现出真实感，使非专业演员表现自然，影片都采取了最原始的纪录片方式拍摄方式，组织拍摄和抓拍、偷拍相结合。

[←9]

此处指《对话·寓言2047》，张艺谋执导的全新观念演出，以中国传统文化结合现代科技的方式呈现出独特舞台效果。

[←10]

《东邪西毒》中，梁朝伟扮演“盲刺客”一角，而据传原饰演“东邪”后被剪辑为“西毒”的是张国荣，此处应为张艺谋口误。

[←11]

约翰·凯奇，美国先锋作曲家，他打破传统作曲技法，作品极具争议。

[←12]

谷村新司，日本大阪出身的音乐家及歌手，在日本以及亚洲音乐界享有盛名。

[←13]

白南准，美籍韩裔影像艺术大师，他的作品将艺术、媒体、技术、流行文化和先锋派艺术结合在一起，影响着当代艺术和影视。

[←14]

安部公房，日本小说家，剧作家。1951年他的短篇小说《墙》获芥川文学奖，奠定了他的名声。

[←15]

野间宏，日本战后派代表作家，代表作有《脸上的红月亮》《崩溃感觉》等。

[←16]

高桥和巳，日本作家，长篇小说《悲器》探讨知识分子的责任和命运问题，受到文坛赞赏。

[←17]

凯卡克舞表演时间以黄昏居多，现场灯光极弱，它的名字源于跳舞时“虹山我-虹而众”的伴唱声音；甘美兰是印度尼西亚历史最悠久的一种民族音乐形式，是传统印度尼西亚锣鼓合奏乐团的总称。

[←18]

陈冲出演了《末代皇帝》的女主角，坂本龙一担任电影配乐并出演配角之一。

[←19]

罗西里尼，意大利著名导演，意大利新现实主义电影滥觞的发起人。他拍摄的一系列低成本电影用最大的真实记录了战后意大利的民生。

[←20]

布莱恩・伊诺，英国歌手，曾与大卫・鲍伊合作过。

[←21]

由坂本龙一总监制和主编，综合了古典音乐与非古典乐的系列音像读物。Schola是拉丁语，意为学校。

[←22]

本采访时间为2019年。

[←23]

该访谈时间为2016年11月，正值特朗普竞选美国总统的白热化之际。

[←24]

《冰风暴》，1997年公映的美国电影，由李安执导。

[←25]

《十年一觉电影梦：李安传》，张靓蓓著，中信出版社2013年版。

[←26]

感知记忆（sense memory）是一种表演方法，演员根据某种私人的、情感的经历唤起相应的身体感受，从而帮助自己在塑造人物时激发真实的情感反应。

[←27]

《制造伍德斯托克音乐节》是一部2009年上映的美国电影，讲述1969年的伍德斯托克音乐节，'由李安执导。

[←28]

抽象表现主义（abstract expressionism），二十世纪四五十年代在纽约兴起的一种非写实性绘画风格，结合了抽象形式和表现主义画家的情感价值取向，成为时代风潮。

[←29]

指杰克逊・波洛克，美国画家，抽象表现主义绘画代表人物。

[←30]

“与外星人对话”是蔡国强持续最久的项目，从1989年就开始创作，2015年的《天梯》也是外星人计划的延续。

[←31]

马列维奇，俄国至上主义创始人，构成主义、几何抽象派画家。

[←32]

普拉多美术馆是西班牙最大的美术馆，建于18世纪，至今被认为是世界上最伟大的博物馆之一。

[←33]

电视剧《与青春有关的日子》中的一个角色，据称以冯小刚为原型。

[←34]

彭宁，中国第四代导演。1980年白桦和彭宁根据电影文学剧本《苦恋》改编成电影《太阳和人》。

[←35]

滕文骥，中国第四代导演，凭借《棋王》获得第45届威尼斯电影节金狮奖提名。

[←36]

新星音乐会是1980年由《北京晚报》发起的通俗歌曲音乐会，标志着新中国流行音乐的诞生。

[←37]

《顽主》剧中的公司，后被《甲方乙方》沿用。

[←38]
冯小刚电影《集结号》中的男主角。

[←39]
2000年11月16日，冯小刚于北京电影学院进行演讲，称“自己是中国电影殿外人”。

[←40]
姜文曾在1987年的电影《末代皇后》中扮演溥仪，该片由陈家林、孙清国执导。

[←41]
姜文曾在1991年的电影《大太监李莲英》中扮演李莲英，该片由田壮壮执导。

[←42]
姜文曾在1986年谢晋执导的电影《芙蓉镇》中扮演男主角秦书田，一个被划为右派的知识分子。

[←43]
《乡村骑士》是意大利作曲家皮埃特罗・马斯卡尼的一部独幕歌剧，许多著名电影都将其用作电影配乐，如《愤怒的公牛》《教父》等，姜文亦对其情有独钟。

[←44]
北京东便门的东南角楼传说有狐狸精出现，被民间俗称“狐狸塔”，是《邪不压正》中凶杀案的发生地。

[←45]
六国饭店建于1905年，位于北京市东交民巷核心区，是北京当时最洋派的饭店。

[←46]
张北海1936年出生于北京，1949年，十三岁的张北海随家人迁往台湾。

[←47]
埃德加·斯诺，美国记者，因其记录中国革命的作品《西行漫记》而闻名。

[←48]
保罗・法兰奇，英国作家，擅长撰写中国近代史的非虚构题材。电影《邪不压正》受到了他的作品《午夜北平》的影响。

[←49]
北京内城曾被西方称作“鞑靼城”，因当时只有满族人才被允许居住于内城，鞑靼泛指满族人。

[←50]
指新生活运动，即1934年至1949年中华民国政府推行公民教育运动，提倡纪律、品德、秩序、整洁等。

[←51]

施剑翘，因报杀父之仇而刺杀孙传芳，此案在当时引起极大轰动，媒体赞其为“女中豪杰”。《邪不压正》中关巧红的原型即是她。

[←52]

指大卫·S.高耶，美国编剧、导演、小说家和漫画书作家。

[←53]

英若诚，表演艺术家、翻译家，曾任中华人民共和国文化部副部长。

[←54]

于是之，著名话剧表演艺术家。

[←55]

19世纪70年代末，斯特恩访华后拍摄了纪录片《从毛泽东到莫扎特》，少年王健在片中出现。

[←56]

艾萨克·斯特恩，美国籍小提琴大师，生于乌克兰。

[←57]

大卫·奥伊斯特拉赫，20世纪苏联最伟大的小提琴家之一。

[←58]

1956年成立于哈尔滨的中央乐团，1996年重组后更名为中国国家交响乐团。

[←59]

全球最大的唱片公司，全称为Deutsche Grammophon-Gesellschaft（德国留声机公司），是宝丽金集团的旗舰公司。

[←60]

指上海音乐学院内的演奏厅，这一部分采访是在上海音乐学院里完成的。

[←61]

爱德华·埃尔加，英国作曲家。出生于乐器商家庭，初从父学小提琴，并自学作曲。1904年因所作国定颂歌《加冕颂》受封为爵士。

[←62]

1994年冬天到1995年，贾樟柯开始拍摄第一部剧情片《小山回家》，获1996年香港独立短片及录像比赛故事片金奖。

[←63]

指史蒂文·索德伯格，美国著名导演、编剧，代表作有《十一罗汉》《永不妥协》等。

[←64]

指美国有线电视网络媒体公司，英文全称Home Box Office，简称HBO。总部位于纽约。

[←65]

布鲁斯·韦恩即蝙蝠侠，美国DG漫画旗下超级英雄。

[←66]

菲恩・怀特海德，英国男演员，《敦刻尔克》是他出演的首部电影。

[←67]

乔纳森・诺兰，英国著名编剧、制片人。

[←68]

指大卫・S.高耶，与诺兰合作编剧《黑暗骑士三部曲》。

[←69]

雷德利・斯科特，英国导演、制片人。执导科幻片《异形》《银翼杀手》等奠定影坛地位，被称为“好莱坞之父”。

[←70]

沃利・菲斯特，美国电影摄影师，曾多次在诺兰执导的电影中担任摄影师。

[←71]

此处指哈尔滨机场T3航站楼，马岩松团队参与了竞标，最后没有中标。

[←72]

苏联式建筑简称苏式建筑，典型的苏式建筑的特点是左右呈中轴对称，平面规矩，中间高两边低，主楼高耸，回廊宽缓伸展。

[←73]

《疯狂晚餐》是马岩松建筑事务所的第一本书。本书使用晚餐餐桌上的对话比喻，收集了涵盖政治、生态、名望、未来等话题的想法和意见。

[←74]

弗兰克・盖里，当代著名的解构主义建筑师，以设计具有奇特不规则曲线造型、雕塑般外观的建筑而著称。

[←75]

扎哈・哈迪德，英国著名建筑师，2004年普利兹克建筑奖获奖者。

[←76]

折中主义建筑（eclecticism architecture）是19世纪至20世纪初欧美复古主义建筑风格之一，特点是根据需要模仿和并列各不同历史时期重要建筑的风格，将它们融为一体。

[←77]

山水城市由钱学森于1990年首先提出，是在中国传统的山水自然观、天人合一哲学观基础上提出的未来城市构想。

[←78]

2006年，马岩松团队在威尼斯建筑双年展上提出关于未来北京的畅想——“北京2050”，其中的“胡同泡泡”提案，提出旧城改造不一定需要推倒重建，而是通过加入犹如超越时空的“泡泡”，像磁铁一样更新社区生活条件、激活邻里关系。

[←79]

路易斯·康，20世纪最著名的建筑师之一，出生于爱沙尼亚，后随家人迁往美国。他最为人所知的是将现代主义与古代遗迹的厚重与尊严相结合的手法，代表作品是纽约的罗斯福四大自由公园。

[←80]

2010年，马岩松团队赢得“哈尔滨文化岛”设计国际竞赛并于2015年建成哈尔滨大剧院。

[←81]

卢修斯·阿奈乌斯·塞内卡，古罗马时代著名的斯多亚学派哲学家、政治家、剧作家。他主张人们用内心的宁静来克服生活中的痛苦，宣传同情、仁爱。

Thirteen Talks

十三邀 2

“偶像是生意，是符号，是忍辱负重”

许知远 著

我们时代的头脑与心灵

张艾嘉 · 吴孟达 · 罗大佑 · 黑木瞳
倪大红 · 陈冲 · 张楚 · 于谦 · 俞飞鸿
木村拓哉 · 林志玲 · 姚晨 · 李宇春
京剧谭门

广西师范大学出版社
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS



目录

自序 意外的旅程 许知远
推荐序 礼物般的交谈时光 陈冲
Chapter 01 张艾嘉
我妈说我这个人一辈子做不了明星
武侠世界的英雄主义是香港的浪漫补偿
杨德昌、罗大佑和李宗盛，是我生命中的老师
我喜欢拍人和人之间的关系，我对人明白得多一点
我没有漂泊感，能在任何地方自在地活下去
Chapter 02 吴孟达
演员就是骗子，我骗了几代人
去演戏终归是因为贪慕虚荣，这是真话
最低谷时，想过跳进香港仔水塘一了百了
我可以把反派演到可爱
人生本来就是一场超大的梦，所有人都是
Chapter 03 罗大佑
这个世界还需要我们来抗议吗
我是知识分子思维，总想去看问题在哪里
歌曲是语言的花朵，中文可发挥的空间很大
年轻人应该要知道人的心是怎么一回事
我快不了，也不能在快的世界里找到自己的位置
我们不需要再拥有那么多的愤怒，请饶了我吧
Chapter 04 黑木瞳
我最近一次失败，是三十多年来第一次睡懒觉
对作品投入的热情，我认为是最强烈的爱
演员要投身各种虚幻的世界，所以日常对我很重要
被人喜欢，被人讨厌，都是我的职业
Chapter 05 倪大红
与时代差了半拍，对我是一种眷顾
那时我也开始留长发，一扭头的时候特帅
过去十年的角色我也很留恋，但还能往前再走一走
一二一齐步向前是好，但也可以有自己的节奏
Chapter 06 陈冲
我喜欢那些不实用的激情
回忆是奢侈的，但人有回忆的欲望
电影工作者本身的信念很重要，怀着真诚的理解才可能把电影拍好
推翻自己的过去，是一件困难而且痛苦的事情
电影应该是更接近诗的
坚持理想的人，在我的心目中非常耀眼
我对生活一直很有胃口
Chapter 07 张楚
我与自己的个人缺陷战斗一生

我们不是文化英雄，而成了一种文化精神势力
回到心里那部分，是我下半辈子最重要的事情

Chapter 08 于谦

小时候我最大的愿望，就是当动物饲养员
说相声的都是斗虫，你总得有较劲的心思
上台就是为了玩儿，满足自己的兴趣最重要
我没有寂寞的时候，我的爱好太多了
人要是完全正常，反而就是最大的病
小时候我最大的愿望，就是当动物饲养员

Chapter 09 俞飞鸿

没有好或不好，现在所有的一切我都很坦然
十八岁时特别想长到三十岁，因为觉得她们能自己作主
在美国，我获得了自由表达情感的能力
我精神世界的富足，不需要靠演某一个角色来获得

Chapter 10 木村拓哉

二十岁的我小看了这一切，八十岁的我希望还很帅
我喜欢海，在海里每个人都是平等的
我没有两面性，我自己的生活很真实
在被需要的时候，我感到非常幸福
我不恐惧衰老，希望成为八十岁还很帅的人
我很少回想以前的时光，只想明天该干什么

Chapter 11 林志玲

“志玲姐姐”是我一辈子的志业
失去感受力和冒险力的时候，就是你开始衰老了
我先做的都是观察，然后适应
我最好的角色就是“志玲姐姐”
“美”是一个动词，也是一个让你前进的动力

Chapter 12 姚晨

我更像是一个被选择的人
我不喜欢安逸的生活，不想像猫在房梁上来回地跳
我希望演一个鲜活的角色，我更在乎她是一个人
这些年虽然是在帮助难民，但他们传递给我的力量更多

Chapter 13 李宇春

我是一个符号，但我一直在向前走
我想响亮地活着，成为更丰盛的人
我想要做的东西，是我身处的这个时代里的痛点
你想去的方向，会影响你走出的每一步
偶像是质疑，是生意，是忍辱负重

Chapter 14京剧谭门

所谓传承，既有压迫又有诱惑，还有一种自觉的使命感
作为低谷时期的传承者，更希望看到戏剧的春天
“角儿”这个词，可不是好当的
我和京剧是先结婚后恋爱
如果我的下一代不干这行了，我可能就是罪人

图书在版编目（CIP）数据
十三邀.2，偶像是生意，是符号，是忍辱负重/许知远著.--桂林：广西师范大学出版社，2021.1
（2021.1重印）
ISBN 978-7-5598-3344-0
I.①十…II.①许…III.①名人-访问记-中国-现代IV①K820.7
中国版本图书馆数据核字（2020）第203544号
SHISAN YAO
十三邀2：偶像是生意，是符号，是忍辱负重
作者：许知远
责任编辑：王辰旭
特约编辑：苏骏 胡晓镜 徐露
装帧设计：山川
内文制作：陆靓
广西师范大学出版社出版发行
广西桂林市五里店路9号邮政编码：541004
网址：www.bbtpress.com
出版人：黄轩庄
全国新华书店经销
发行热线：010-64284815
北京华联印刷有限公司印刷
开本：889mm× 1194mm 1/32
印张：12.125字数：290千字
2021年1月第1版2021年1月第1次印刷
定价：60.00元
如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社发行部门联系调换。



始于一页，抵达世界

自序

意外的旅程

许知远

“那么，你最想见到谁？”

我至今清晰记得，2015年初夏的那个午后，在花家地一幢小楼的杂乱会议室里，李伦、王宁、朱凌卿坐在我对面，和我讨论一档访谈节目的可能性。

这是一个意外的邀请。彼时，我正为创业兴奋与忧心，与朋友苦苦支持了十年的小书店，得到了一笔风险投资，它给我们带来希望，以及更多的烦恼。我在小业主与作家之间摇摆，后者的日益模糊令我不安。我亦对自己的写作不无怀疑，我喜欢的一整套价值、修辞在这个移动互联时代似乎沉重、不合时宜。

这个时刻，他们出现了。尽管只匆匆见过，我对他们有本能的信任。李伦谦和、富有方向感；王宁敏锐、细腻；总斜身半躺在椅子上的小朱，笑声过分爽朗，总有惊人之语。

我没太认真对待这个提议。不过，倘若有些事能把我从办公室中解救出来，却不无诱惑。而且，我总渴望另一种人生，水手、银行家或是一个摇滚乐手，总之不是此刻的自己。采访是满足这种渴望的便捷方式，在他人的故事中，我体会另一种生活，享受暂时遗忘自我之乐。年轻时代的阅读中，法拉奇、华莱士更是传奇式的存在，他们将对话变成一个战场、一幕舞台剧。

在一张打印文件的背面，我胡乱写下了几个名字：哈贝马斯、周润发、黑木瞳、莫妮卡·贝鲁奇、王朔、陈冲、比尔·盖茨、奥尔罕·帕慕克、陈嘉映……他们皆在我不同的人生阶段，留下鲜明印记。他们对这串名字颇感兴奋，小朱摇晃着脑袋，说这不是十三不靠吗？

节目就这样半心半意地开始了。它定名为“十三邀”，每一季发出十三次邀请，或许，它们也能构成一次意外的和牌。

我将之当作生活的调剂，每当我因公司管理与梁启超传的写作窒息时，就去拍摄节目。打印纸背面的名单无法立刻实现，我们努力去寻找每一个富有魅力的灵魂。他们大多是各自领域的杰出人物——小说家、哲学家、成功的商人、武术名家、导演、演员，令人不安的是，娱乐界

占据着过大的比例，这不仅因为他们有丰富的故事可供讲述，也缘于他们可能带来的影响力，一个娱乐至死的年代。我多少期待借助这种影响力，对知识分子日渐边缘的趋势作出某种报复。

我和他们穿过三里屯街头、在桂林吃米粉、在无人的电影院里吞云吐雾，还在九龙的武馆里练习咏春拳……最初的目的开始退隐，我越来越被探访过程吸引，我喜欢和他们时而兴奋、时而不咸不淡的交谈，一些时候甚至陷入不无窘迫的沉默。沉默，与言说同样趣味盎然。

这个尝试比原想的更富诱惑。不管多么自以为是，你都不能通过几个小时的相处，就声称理解另一个人。但谈话自有其逻辑，它逼迫双方勾勒自己的轮廓、探视自己的内心。在陌生人面前，人们似乎更易袒露自己。

镜头令我不安，它充满入侵性，尤其在人群中，我尤为不适。我也害怕屏幕上的自己，远离后期制作，也从未看过一期节目，心中亦多少认定，这并非是我的作品。但我对影像产生了新的兴趣，那些无心之语、一点点尴尬、偶尔的神采飞扬，背后的墙壁上的花纹，皆被记录下来，它提供了另一种文本。比起写作，它也是一种更即兴的表达，带来意外的碰撞与欣喜。

我意识到，它逐渐成为我生活的一部分。镜头也没那么讨厌了，它给交谈带来正式感，令彼此的表达更富逻辑与结构。也借助镜头，我的经验范围陡然增加，一些时候，甚至是梦幻的。是的，哈贝马斯与贝鲁奇尚未见到，但我的确与坂本龙一在纽约街头闲逛，在东京与黑木瞳喝了杯酒，与陈冲在旧金山海边公园的长椅上闲坐。

我同样不会想到，在薇娅的直播间卖货，置身于一群二次元少女之中，听罗振宇讲他的商业之道。当接触到这一新的时代精神时，我发现没有看起来那么新，亦不像我想的那样浅。

相遇拓展了感受，又确认了身份。当面前所坐是西川、项飙、陈嘉映时，我清晰地意识到，自己的热情更为高涨，表达更为流畅，期待这谈话不会结束。而吴孟达、蔡澜又让我感受到另一种人生态度，智性与生活之滋味，缺一不可。

我亦遭遇到崭新的困扰，被卷入大众舆论的旋涡。作为一个习惯藏在文字背后的写作者，这实在是个令人焦灼的时刻，我觉得自己掉入了泥潭。偶尔，我也陷入自我怀疑，是不是不该进行这个尝试。

短暂的动摇后，一切反而坚定起来。它还带来一种意外的解放，我愈发意识到表现的重要性。倘若观念得到恰当的表现，它的影响将更为深远。书写也是多向度的，文字只是其中之一，声音、画面、空间也同样重要。

这些对话以四卷本的形式出现在眼前时，给我带来另一种慰藉。我的印刷崇拜再度被唤醒，似乎认定唯有印在纸上，才更可能穿越时间。比起节目，它更像是我的个人作品，我们的对话也以更全面的样貌展现出来。

感激也在心中蔓延。我常对李伦与王宁颇感费解，他们对我的盲目信任从何而来。作为制片人的朱凌卿，尽管常有混乱与饶舌之感，但他的敏锐与判断力，常与我心有灵犀。从小山、刘阳、新力到继冲、正心、学竞、龙妹，我喜欢与导演和拍摄团队四处游荡，在路边摊喝啤酒。很多时刻，我们有一种家人式的亲密，正是这种亲密与信任，驱动着这个节目。需要感谢的同事们众多，我无法一一列举。雷克萨斯的Kevin与Kathy，亦要特别致谢，当Kevin说最钟爱寻找谭嗣同一期时，我感到得觅知音的庆幸。我还暗暗期待，这个节目能延续到第十季、第二十季，如果可能，至少有三十季，邀请每一个人参与对自己时代的理解。腾讯新闻始终是最值得信赖的合作伙伴。

范新给出了出版的提议，并笃信这套书能折射时代心灵。刘靖、晋锋、丹妮、陈麟、明慧和一页团队的编辑们皆参与了编辑与整理。他们都深知，对我来说，一本书永远意味着最隐秘的欢乐。节目的不足，我尚可推诿给导演团队，这本书的瑕疵、错漏，则全归于我。

推荐序

礼物般的交谈时光

陈冲

许知远第一次在上海采访我的时候，我也许是有所保留的，那时我还不认识他。如果现在重新做一回是否会更好些？不过从陌生到了解的过程应该也是有趣的吧。忘了那次我们具体聊到了些什么书，但我清晰记得当时的那份惊喜和感动——这个比我小十几岁的人居然也爱老书——那些我年轻时代迷恋的东西，不，那些我至今仍然迷恋的东西。

2019年的春天他来旧金山，我们一起去了一家叫“绿苹果”的书店，这个不起眼的地方是我在这座城市的圣所。美国的商店一般关得早，但“绿苹果”开到晚上十点半，我喜欢晚饭后来这里逗留，在旧书堆里慢慢翻阅，那些悠哉悠哉的时光是幸福的。孩子们还小的时候，我常带她们来这里买书，后来大些了，她们就把看过后不再需要的书拿回书店去卖掉、捐掉或换新书，呵，那都是在她们发现亚马逊之前。许知远那天跟我在“绿苹果”的书架间闲逛，随意聊着各自喜欢的书籍，一份默契感油然而生，对于生性慢熟的我来说这是很少有的。

后来，我们的对话也经常从书开始。我在泰国拍戏的时候，正逢雨季，雨水蒙住了窗外面的湄南河，把我像蚕蛹一样裹在屋里阅读、听音乐，与世隔绝。接连不断的倾盆大雨让我想起毛姆的精湛短篇《雨》，就跟许知远聊起了毛姆在东南亚和太平洋岛屿写下的一系列悲剧，都是关于亚寒带的欧洲人到了融化与腐蚀一切的热带后的生活。也许我俩都属于那种有古典情怀的人吧，从毛姆的作品，我们聊到悲剧的价值。古希腊思想家亚里士多德认为，只有在悲剧中灵魂才得以洗礼和升华，它是人类精神生活的必要部分，而今天，悲剧作为一个剧种被误认为是负能量。

记得那天我还给许知远发了我酒店的照片，他说很像他在仰光时住过的The Strand[1]，那是他十分喜爱的殖民地式建筑。说到他的

仰光之旅，又让我联想起他写的游记，其中提到了我非常欣赏的作者奈保尔。许知远说奈保尔是他的最爱，深刻影响了他观察世界的方法。就这样，我们的对话从毛姆的殖民地作品绕到了奈保尔的后殖民地作品——两个截然不同的人生和时空，两个针锋相对的视角和风格。我们似乎总是这样，问一下互相在看的书，然后漫不经心地闲聊，有一搭

无一搭的，却也说出了不少内心深处的感想。

其实，从上海第一次采访到现在近两年的时间里，我也只见过许知远两回，但是他似乎已经成了一位老朋友。或者用他的话说，是两个小朋友在聊天，傻乎乎的，特开心。或者说得严重一点，我们是为同一种精神而欣喜，同一种人格而坚持，同一种逝去而悲哀；我们是被同一种情操所感染，同一种养料所滋润，同一种温暖所安抚……

人生轨迹中有无数擦肩而过的陌路人，偶尔我们幸运地跟另一条轨迹志同道合一段，也许是半辈子，也许是半天，也许是半小时，都是礼物，值得珍惜。

Chapter 01 张艾嘉

我妈说我这个人一辈子做不了明星

1953年出生于台湾嘉义

1986年任《最爱》导演、编剧、主演，作品获当年金马奖最佳影片等八项提名，并于次年获香港电影金像奖最佳女主角

1992年发行音乐专辑《爱的代价》

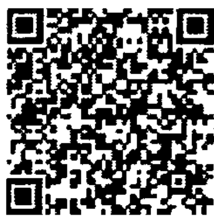
1995年导演作品《少女小渔》获得第40届亚太影展最佳影片与最佳编剧

2002年凭借《地久天长》赢得香港电影金像奖及香港影评人协会金紫荆奖最佳女主角

2004年《203040》获第54届柏林国际电影节金熊奖提名

2014年接任台北金马影展执行委员会主席

2017年《相爱相亲》上映，同年夺得第12届亚洲电影大奖终身成就奖



扫码观看视频

《山河故人》中，张艾嘉让我感到一种意外的性感。异乡使人孤立、迟钝，也在一些时刻激发起强烈的情欲。

这是我心中的张艾嘉，她的复杂、丰沛的情感，以及若即若离的疏离，令她成为华人世界最令人难忘的女明星之一。

自二十世纪七十年代以来，她是繁荣一时的港台文化的重要参与者，文艺片、商业片，歌唱、导演，她无所不能，既广受欢迎又始终保持着某种理想与叛逆。

她的创作生命惊人的漫长。同代人大多淡出公众视野时，她在中国新一代导演的镜头中——从贾樟柯到毕赣——继续发光；她的导演能力

也日趋成熟，从《少女小渔》到《相爱相亲》，她对中国大陆的理解，也令人惊叹。

我们在上海的武康路上闲逛，躲在角落里偷偷地吸烟，皆是令人难忘的记忆。



武侠世界的英雄主义是香港的浪漫补偿

许：你去美国读书时，具体在纽约的什么地方？

张：我一直住在里弗代尔，在哈德孙河旁边。那段日子就是从一个很封闭、很传统的中国思维的家庭出来，然后突然间，砰，什么东西都破开了，去看吧，去认识吧。

许：你在美国待了几年？为什么没有继续待下去呢？

张：待了三年。因为交太多男朋友！所以妈妈太担心了，每天就威胁我、恐吓我，“你再这样我就送你回台湾”。我说那你就送我回台湾好了，这样就回了。

许：你想过如果一直在美国，你会变成什么样吗？

张：我想过，我觉得我一定是一个嬉皮士。很长一段时间都不知道自己要干什么，美国太大了，可能性很多，挑战也很大，不可能像在台湾那样一下子就出来，被人记住。

许：具体是哪一年回来的？

张：我应该是1969年回到这边，1966年到1969年。

许：那正是美国最热闹的时候啊。

张：我常常到中央公园去参加反战游行。

许：我在伯克利大学待了一年，现在还有那个遗风。原来年轻人可以这样去改变世界。

张：现在的年轻人已经把改变世界变成了口号，这是很可惜的事情。

许：是啊，变成slogan。所以你当时听披头士、大门乐队这些，谁给你印象最深刻？

张：其实说老实话，我认为披头士是最经典的，是永恒的，每个年代都有意义。可是最让我印象深刻的还是大门乐队，吉姆·莫里森，他在台上所有饶舌的东西，都像是诗歌。

许：我很爱他。他是个诗人。

张：他要进入那个世界，就跟着音乐不停地讲，我觉得太厉害了。现在的rap也是拿现在的生活去唱，可他是有诗意的，拿他的一生交换了这个东西。

许：1969年再次回到台北，那是什么样的一个感觉？你在纽约受到文化的冲击，再从纽约回去，或许又面对一个文化的冲击。

张：No，是我冲击他们。当然说的是外表的东西冲击他们。头发很长，手上戴十个戒指，完全嬉皮士的那种装扮。突然间我又把头发剪得很短很短，穿木板拖鞋走来走去。但后来我觉得那些都是行为上的。

许：那时候台湾的环境还很压抑。

张：那个时候还是戒严时期，是老蒋的时候。其实我的记忆力很坏，所以没有办法像我叔公张北海那样写东西。

许：他太厉害了，老了也很有风度，很有魅力。我们一起聊天，他说写《侠隐》的时候，整天沉浸在老北平的气氛里。有一天早晨去喝咖啡，突然特别奇怪，觉得周围应该是中国人，一看怎么都是黑人？我觉得说得好动人，他在自己的世界里复制了一个北平。看他描绘的北平，你是什么感觉？

张：我后来去走一些老街，用他的那些文字去呼应，哇哦，原来以前的胡同这么小，真的是另外一个世界。后来我碰到姜文，姜文跟我讲，那个胡同就在他家附近，他熟悉得不得了，他觉得那个地方是他的。我说那看来只有姜文可以拍。

许：你什么时候意识到要演戏？

张：从来没有特意去想。应该说我小的时候，在学校里就已经有这样的企图，只是我自己没有真的了解到。包括我改编那个《花田错》，代表学校去参加唱歌比赛，在大多数人面前表演并不害怕。可是很好笑，我记得我十六岁还是十七岁那一年生日，妈妈带我去一个照相馆照相，叫我摆pose我不会，简直不知道该怎么办好！我妈说“你这个人一辈子做不了明星，人家叫你照个照片你都不会”。到现在我还是不喜欢照相，可是演戏是另外一回事情。

许：为什么1972年去香港？当时去香港好像是唯一的出路吧？

张：也没有。我做事情并不会很有计划，是因为接了个电话，我老朋友石天找我去演《最佳拍档》，演一个我从来没有演过的角色。没有做过的事情都会很吸引我，所以一叫我就去了。

许：第一部不是这个吧？最早应该是在嘉禾。

张：对，我都忘掉了。那年是嘉禾来签我，是因为有一个叫田丰的老演员，在电视上看到我唱歌，觉得我跟一般的女孩子不太一样。他那时候很热心，把我介绍给嘉禾，介绍给罗维和邹文怀[2]，他们过来跟我见了一次面就决定把我签了。嘉禾那时候是大公司嘛，我一听有李小龙就去了。

许：那时候对李小龙什么感觉？

张：崇拜啊。

许：你叔公讲了个故事，说他在洛杉矶替朋友的花店卖花，有一天突然来了个年轻人，买了一堆玫瑰花。走之前跟你叔公说，你记住我的样子。当时你叔公说这神经病吧。过段时间看电视，他就是李小龙。

张：哇哦。

许：很神的。你的第一部片子应该是武打片吧？那时候武侠最流行。

张：我在嘉禾拍的三部戏都是武打片。可是最大的问题就是，武打片如果不打的话，那我就一定是那个最没用的。所以我觉得我在浪费时间。我在那里要签五年，真的不晓得自己要干什么。当时我记得何冠昌[3]先生对我非常好，他说我想去学什么都可以。在美国拍戏的时候，我有去上一些课，其实我是会打的，我以前学过跆拳道的。

许：真的？

张：《最佳拍档》里都是我自己打的，没有用替身，受了好几次伤。可是大家觉得我的样子好像不会打，就没有让我打。所以那一年多，我在那边有点不晓得要往哪个方向发展。再加上太喜欢谈恋爱了，但公司不太愿意让女明星谈恋爱。

许：所以这是你真正的兴趣所在？

张：Yes，爱情是非常重要的。我在那段时间，因为谈恋爱认识了很多在配音间的老师，他们都是电影圈一些最厉害的硬底子演员。我在配音间看了无数片子。他们是每三天配一部，还有外国的，所以你想想我看了多少片子。我在那里真的学到很多东西，到现在觉得还是。

许：当时看了哪些电影，真的给你一种震撼的感觉？

张：他们配很多武打片，比如说有张彻导演的、胡金铨导演的，还有一些名不见经传的奇奇怪怪的导演的。有些片子你看不出是谁导演，可是一碰到张彻或者胡金铨，你马上就看得出这是他们的。他的用劲，他的选角，他的焦点，完全就是他的风格。所以那个时候你真的就是，

学。那一两年的时间，有时候想想真是老天爷安排的。

许：对你来说像一个电影资料馆。西方的片子呢？比如说法国的新浪潮，或者美国的一些？

张：都看，那段时间我受美国的文化影响很大。尤其早期做这个行业，我认为电影就是娱乐，就是消遣。所以我不管唱歌也好，表演也好，都觉得要为大众服务，跟商业结合。慢慢地，当我接触到比较多的欧洲电影，不同类型的电影，就开始了解它还有其他的功效。年纪越大，自我的个性越强，就越往这个方面走。

许：那时候你怎么看他们拍武侠片，张彻也好，胡金铨也好，他们的电影语言、电影风格，对你有什么潜移默化的影响？

张：张彻是创造英雄的角色，这是香港一向非常重视的东西，一直贯彻到现在。邵氏最早期的所有男演员，几乎每一个都像是《第一滴血》的兰博。所以我就笑，香港电影里面的职业，不是警察就是黑社会。

许：很多内地人去香港，一开始都很紧张，是不是满街都是黑社会啊。

张：真的，香港的英雄主义是蛮强烈的，可能就是因为他们比较缺乏，这是一个补偿的心态。

许：其实我觉得他们是一种流亡电影，十九世纪四十年代后被迫流亡到一个小岛上，什么都失去了，很逼仄。所以他想象一个无所不在的特别自由的武侠世界，一个没有层级关系的世界，一个美好的世界。

张：哇，你想得更深了。可能是，因为武侠世界本来就是非常浪漫的。可是到了胡金铨就不太一样了，胡金铨讲得更有哲学。他讲到真真假假，讲到人生其实是一种梦。我跟他的合作是从《山中传奇》那一年开始的，之后就跟他变得很亲密。我自己受惠很多，他对于美的这种坚持，是我比较少见的，你在他的戏里面真的能看到翻山越岭，他说故事的方式就是用画面来表达。我正好也在拍李翰祥导演的戏，两个大导演，是迥然不同的。

许：好好奇，李翰祥是什么样的？

张：李翰祥是个聪明绝顶的导演。好奇心非常强，美工第一。

许：我看他的回忆录，他写东西俏皮得要命。

张：俏皮得不得了。我第一次跟他演戏，演林黛玉进大观园，进去以后，第一次看到老夫人的那个表情，是他做给我看的你知道吗！你想

他那个黑黑的大脸，走过去后身段突然间就柔软下来。他那时候希望我们用兰花指，就跟着我们练。我站在那边，简直吓一跳，真的是吓一跳。

杨德昌、罗大佑和李宗盛，是我生命中的老师

许：其实我觉得，“五四”时期、二十年代是一个黄金时代；台湾的七十年代，也很像黄金时代。

张：我经历的完全是非政治性的，因为在一个文艺圈里面，不管是音乐、电影，都还算是蛮自由的，我真的是非常幸运。

许：就唱歌而言，那个时候你受什么影响？

张：最早期我一定是唱英文歌，唱的全部是民谣，像琼·贝兹、鲍勃·迪伦，后来听披头士，他们的作词跟自己的生活非常贴切，这一批人对我的影响非常强烈，到现在我写东西、拍电影，都还是写我认识的、感受到的。所以我走进台湾歌坛的时候，其实是蛮格格不入的。我早期痛苦非凡，唱中文歌唱得很辛苦。后来邱复生先生[4]带着我做一个节目，叫《歌林》，他叫我跟胡德夫一起唱一些老的英文民谣。因为它有故事、有戏剧性在里面，我觉得唱着蛮过瘾。慢慢地他帮我选一些中文歌曲，我才开始被说服。直到我听到罗大佑的歌。

许：跟胡德夫唱歌什么感觉？

张：现在一讲到他的声音我都会起鸡皮疙瘩。他声音很厚，感染力非常强，他唱歌是用心唱，并不是用技巧，我觉得太美了。他现在年纪大了，声音也有点沙，可是，他的心已经有很多经历，散出来的东西是不一样的。

许：第一次听到罗大佑的歌是什么感觉？应该最早是1975年、1976年了吧。

张：应该是。第一次是刘文正给我听的，因为我们要拍《闪亮的日子》，刘文正拿了一卷罗大佑早期的歌，里面有《童年》《牧童》《光阴的故事》，还有郑愁予的那首《错误》。

他第一次给我们听的时候，大家都有点傻住了，因为真的是太接地气了。我们当时已经二十多岁，开始觉得以前的那些流行歌曲、歌词表达出来的感觉、感情，跟我们有点脱节，我们要有我们自己的东西。那个时候有很多民谣，可是民谣太温柔了，很校园，就好像人只有青春期。当走进一个更大的环境时，那些感情没有释放出来。所以我们听到大佑，就觉得有一种东西让我们感动。

许：他是天才，我上个月在北京见了他。你对他本人的第一印象是

什么？

张：那个时候他是一个医生嘛，非常腼腆，你相信吗？

许：相信，他其实挺害羞的。尤其那时候还有很多自我挣扎。

张：我觉得他的内心跟他的外在，有的时候是两回事。

许：你的内心和你的外在是什么关系？

张：我的内心跟我的外在一直很有冲突，而且一天可以有好几次不同的冲突。因为我是巨蟹座嘛，一个涨潮退潮我都可以变很多次。

许：那你对杨德昌什么印象？

张：那也是个天才。他以前是学电机工程的，一个电机工程师对所有东西都有预估、有程序，不会贸然去做。所以杨德昌的东西非常完整，结构性强。我觉得结构性的东西是台湾一直很缺乏的。我跟他合作过，从《十一个女人》到《海滩的一天》，从他身上学了非常多的东西，比如怎么去接近一个角色。音乐方面是罗大佑教会我的，跟李宗盛是学写歌词。他们都是我生命中很棒的老师。

许：香港的新浪潮由许鞍华、谭家明这批人开始，台湾则是由侯孝贤、杨德昌他们这批起来。

张：台湾起得比较晚。跟许鞍华他们合作完以后，我回到台湾，那时候新浪潮已经慢慢起来了，由侯孝贤、陈坤厚他们那批最先开始的。当他们开始做《小毕的故事》[5]，我就做了一个电视节目，叫《十一个女人》，就是十一个女人的故事，为了讲这些故事，我找来了台湾所有独立创作的导演。他们做了很久的副导演，或者拿过金穗奖，很想做导演，可是没有机会，里面就包括柯一正[6]、杨德昌。那个时候真的是我们的全盛期，最温暖、大结合的时期。大家真的是互相帮助，互相欣赏，然后开始慢慢闹翻。

许：这个黄金时代持续了多久？

张：大概两三年。那时候拍《搭错车》，有多少人去帮忙你知道吗？那是想象不到的。离开新艺城的时候，我曾经讲过一句话，很希望这份友情可以一直延续下去，可是我会担忧。我担忧的事情还是发生了。

许：香港的电影工业是到八十年代真正开始成熟的，拍了很多别的东西，跟七十年代还是不太一样。

张：八十年代的香港是一个美好的时代。看电影的人多，有很多电

影是给家庭看的。尤其每年过年还有午夜场，非常快乐。大家看的电影是什么？一定还是属于大众的，所以有很多的搞笑喜剧、现代武侠片、浪漫故事。《最佳拍档》《夜来香》《难兄难弟》，讲到友谊，讲到共患难，可都是用喜剧的方式去表达的。

许：对这种东西，你是什么样的感觉呢？

张：因为是跟大家一起合作，我还蛮喜欢。可是当我发觉我们在重复所谓公式化的准则时，我就不喜欢了，就开始慢慢退出了。我喜欢的是用幽默的角度看世界、看事情，因为我觉得这是一个生活的态度。用幽默去化解事情，其实是蛮健康的。

许：对当时那些艺人，比如许冠杰之类，你有什么印象？

张：你看现在他还在唱啊。我觉得我们那一代的艺人生命特别长。为什么呢？因为我们可以自嘲，无所谓，老了就老了，怎么样呢？我不会说一定要去跟谁谁谁比较。

许：对周润发的第一印象是什么呢？

张：其实发仔年轻的时候，是一个非常可爱、顽皮的孩子。可是我觉得他好辛苦，香港的电影圈把他绑架了，片商把他绑架了，他其实是很无奈的。所以他有段时间逃到好莱坞去了，那是他最好的时期。等他重新开始进入这个环境的时候，发仔已经不是那个时候的发仔了。

许：八十年代的香港电影业特别蓬勃，尤其是商业电影。你拍的商业电影都很卖座，商业经验对你来说是什么？

张：我觉得那是个快感，年轻人追求的一种快感。

许：是速度的感觉吗？

张：成就。所谓的成就或许还是一个比较表面的东西，可是在那个年纪，你也不太知道自己能够做多少，人家称赞你时的那种快感，一定是有的。

我记得有一次，台湾的大学每年会在学校里选最佳影片，他们就选我，然后每个学校都指定我去演讲，我就在上面滔滔不绝地讲。有一天讲到不知道第几场，突然间，我发觉自己其实并不是太懂，觉得很不好意思。从此以后我就不太出来讲了。

许：从李翰祥到杨德昌、侯孝贤他们这一代人，从胡金铨到徐克，这种代际变化是什么？

张：我只能讲，他们从一个浪漫的世界走向了一个实在、真实或者

所谓现实的世界里。从现实的世界，侯孝贤又走向一个浪漫的世界。当你到了某个年纪，还是会回归到真实。

我喜欢拍人和人之间的关系，我对人明白得多一点

许：我前两天重新看了《少女小渔》，觉得真好，比如那时候的热情。那里面的人物都卡在两种文化之间，卡在某种边缘，当中的这种挣扎感是特别吸引你的吗？

张：对。其实最初我是被指派来做这个事情的。它本来是李安的项目，结果李安自己太忙了，他希望我来做。我后来非常深地进入《少女小渔》这个故事的一个原因，是我到了纽约以后发觉自己蛮无助的。因为我们是东方人，独立制片，项目非常小，能够得到的支援非常少，剧本还有一大半是英文。

那个时候是李安的制片人詹姆士·沙姆斯在帮我修改英文的部分。结果他写完第一稿我有点傻掉，因为他写的全部都是男主角，没有小渔。后来我就跟他说，不对啊，这个片子是在讲小渔。他讲了一句话，我觉得很粗鲁。他说："我根本不明白，这个女人除了每天到工厂去，然后等她的男人回来上床以外，还能干什么。"我突然明白过来，一个美国的白人男性，对于这样一个非法移民女人是没有同情心的。我问他："你觉得她除了去工厂跟回家等男人外，她还可以干什么？"我记得当时我们俩在一个餐厅里，他就大骂我，我突然觉得自己就是"少女小渔"。

后来我就跟李安讲，詹姆士帮我写那个男人，女人我自己写，然后把两个角色放在一起。所以每天晚上回去我都蛮有"少女小渔"的心情，在一个这么大的环境中，不只是非法移民的问题，而是一种无助的心情。我看到的并不只是文化差异，而是早期的这批中国移民出国以后，男人、女人都会面对的问题，大家都很彷徨，很失落，但依然有一个往前走的目标。

许：之前你是在台湾、香港的电影工业里，然后突然面对纽约，对你来说，除了小渔的这种无助，还有什么新的感受？

张：其实心里有蛮多很复杂的感觉。还有一个新的感觉，就是彻底明白了当我们在谈"跟国际接轨""国际化"的时候，我们到底在谈论什么。一个做电影的人，当我拍这样的题材时，如果要走所谓的国际化道路，我到底应该偏向哪边，是去迎合西方的观众还是东方的观众，还是保持我自己。我看了很多所谓的在西方比较成功的中国导演的作品，也看了很多在西方不成功的东方导演的作品，后来我就告诉自己，我只能做自己会的东西。

许：九十年代初期，中国大陆的电影语言也开始显现了，你对它们是什么印象？比如《黄土地》《红高粱》，在视觉上对你来说是很大的冲击吗？

张：在那个年代，大陆早期的这一批导演对我们是一个蛮大的冲击。因为台湾到底是一个岛屿，香港是一个更小的地方，从这么一大片土地出来的东西，它的情感、题材、心胸，包括人和人之间的关系，是不太一样的。再加上，像张艺谋他们那一代导演，早期拍电影是很刻苦的，必须克服困难去达成自己的梦想，而不是说只做一个商品，因此常常能出现自己的风格。我觉得在那段时间，他们真的创作出了一种所谓的风格和语言，比如《红高粱》用了很多过期的底片来产生一种颜色、一种感觉。这对我们来讲都是非常迷人的。当我们有了充足设备的时候，反而不懂得怎么去好好用它们，反而失去了某一种……

许：质感。

张：对，还有人情味。我记得我看贾樟柯的《小武》，那个画质是差得不能再差了，但是天啊，我就是完全被吸进去。他们对自己要讲的题材的感情是十足的，焦点非常专一、简单、直接，可又是很饱满的。

许：会让你想起侯孝贤早期拍的那些电影吗？像是台湾新浪潮那批导演进了山西？

张：还是不太一样。因为孝贤他们其实经过了像李行、白景瑞导演这样的时期，都是从商业片的格式开始，从来没有把商业抛开。可是我觉得这些大陆早期的导演，并没有考虑这么多，只是想讲一个故事，就这么简单。这是我看电影的感受，我相信了，我不知道是不是真的。

许：很有可能是真的，因为当时确实也不知道商业在哪里。在当时华人的语境里，你会觉得李安是一种新的电影语言吗？

张：很奇怪，我最喜欢的还是《喜宴》，倒没觉得李安在早期有那么多新鲜的语言。

许：你当时感觉他厉害的是什么呢？

张：我觉得他很会拍一部好的商业片。这其实是很难的，但李安在这一方面的操作非常准确。他看到一个题材的时候，很明白要给观众的情绪是什么，他抓得很足。

许：你觉得你的风格是什么呢？

张：其实我也喜欢拍好看的商业片，拍人和人之间的关系。我对人明白得多一点，喜欢感情、情绪、沟通，喜欢拍故事性的东西。

许：从《少女小渔》到《相爱相亲》，你觉得你对人的感情的理解，发生了哪些变化？

张：这一次拍的《相爱相亲》，是一个故事性的戏，但《念念》里

面意识流的东西继续存在，流露在我的故事片里面。我觉得自己处理感情的东西更自在，刻意去说明的东西，我最后都剪掉了。所以观众说我每次都这样，什么都不说。可是电影本身就不是靠说的嘛。

这次我还特别在电影海报上印了一个“心”字。他们都觉得我是吹毛求疵。“相爱相亲”的“爱”字本来是简体字，没有“心”，我讲可不可以把“心”放上去？他们说没有人会注意到，我说那更好，我就把心放回去。可能没有人看到，可也说不定有人看到，就会觉得不可思议。

许：拍《念念》的时候，你这么强的意识流倾向，是积累已久的感受的爆发吗？

张：应该是我看到第一稿的时候，剧本本身很打动我。

《念念》是片断性的东西，但连接起来就是很强的内心感情。那个东西非常不真实，都是走向一个想象，都是不存在的。可它忽然间让我想到了《百年孤独》，《百年孤独》里就有很多这种所谓的不真实可又非常真情实感的东西。这是让我非常着迷的。

许：它是一个发生在绿岛的《百年孤独》。

张艾嘉:对，是绿岛引起的《百年孤独》。这种情感现在一直流露在我自己的心里。

许：那个时候，你刨根寻底的欲望没有被激发出来吗？你从小就是不断在拓展的，到不同的领域、不同的空间去。但是现在又好像开始寻根。好像过去的一些东西是某种回摆，或者是内心的需求？

张：当讲根源的时候，我们并不一定要讲自身，可能是我们人的本性。我现在越来越觉得，人到某个年纪一定会往内在的方向去寻找。

许：这是什么时候开始的？

张：或许是我儿子大学毕业以后。因为在小孩子长大的过程中，我觉得自己有很多责任，所以一直在扮演为别人服务的角色，做一个家庭主妇和母亲是我的主业。儿子毕业后，他开始做事，那我就得放下，这时候剩下的就是面对自己。这时才发现我跟原来那个拍戏的自己已经不太一样了。以前以为自己想拍的东西，现在并不太想拍了。于是就开始接受别人丢过来的东西，去看他们的故事时，你的灵魂就要跟他们接轨。

许：成为母亲会给你增加一个新的洞察维度吗？

张：会的。成为母亲，几乎等于是跟孩子们重新活一次。

许：作为一个母亲的能力跟作为一个创作者的能力，你觉得自己哪个更厉害？

张：从来也没觉得自己厉害过。做母亲的话，我觉得我做得还不错。作为创作者，我一直希望自己保持一个小孩子的状态。

许：会不会纠结于自己有哪些天赋或者创造力的不足？

张：会。我想这是每一个创作者都会经历的。譬如写东西，我写剧本很快，因为我思考的时间很长，坐下来写的时候，很多东西就会一块一块地连在一起，那个时候我是非常痛苦和享受。可是我在写文章的时候就会觉得，自己中文底子实在太差了。

许：你最初的写作兴趣是怎么被激发出来的？我看你的书，你的语言很干净。

张：我从年轻的时候就乱写。因为我是一个十二三岁就离开台湾的人，中文只念到小学六年级，英文也是从小学六年级开始念到高中，就会觉得自己中英文都不够好。写东西的时候，用字、描写、描述啊，什么都不够。有的时候会觉得很不好意思写东西。其实我真正开始好好念书，是从中学毕业以后。为什么干净呢？因为我想让年轻人看。我不是从学校里出来的电影人，这个还蛮重要的。我一直不是很想写什么我的一辈子，我的生活，邋里邋遢私人的事情，觉得没什么意思。

许：海明威当年也这么说自己，他会的单词少，所以他写的比较简洁。

张：真的是这样子，常常觉得词汇真的是不够。我在看一些书的时候，常常要查字典，字典反而是我这几十年来最不可缺少的书。

许：那比如说电影，你要激发各个部分，从最初的故事到音乐、场景、演员，整个的过程就像搭建筑。哪些部分是你觉得特别不好对付的？哪些部分是你觉得可以相对行云流水地解决的？

张：我擅长做演员之间的表演跟互动。因为我自己以前是演员，所以在这一方面我的训练是很足够的。而且我不停地训练自己，每到一个地方都会观察，每个人、每种个性、每个角色，都有自己的表达方式，观察这些东西我是蛮强的。

许：对人的观察特别强。

张：相比较来说是的。但是在镜头、机器这方面比较弱。

因为从第一天开始，我就发觉镜头、摄影这些东西是变化无穷的。最后我觉得我需要一个很好的摄影师，尤其是文艺片。我觉得文艺片比很多戏都难拍，因为它诉说故事的方式需要提前想清楚，最后坐到剪接

台的时候不会后悔自己没有拍到什么。在这一块我非常依赖摄影师。在美术方面，我也蛮依赖美术指导的。我知道我想要什么，可要把它执行出来又是另外一回事。

我没有漂泊感，
能在任何地方自在地活下去

许：现在还有哪些题材是你特别想处理还没有试的？

张：我一直很喜欢写喜剧，觉得自己蛮擅长的，写的时候也会非常开心。可是我发觉现在的喜剧题材越来越少了。我喜欢幽默的东西，像早期美国式的情景喜剧。这个东西不能够勉强，一定要来得非常自然。

许：跟你的性格有点像嘛，充分的满足。

张：对，所以我写喜剧非常快乐，那种快乐能带给自己很多的能量。我目前在写空军。这跟我父亲和我父亲那个年代的人有关系。这么多年来，我一直想帮他们写一个故事。

我每年一到空军公墓去，就会有很多画面出现。我父亲的公墓不是在将官里面，他走的时候只是中校，很年轻，才三十三岁。现在那个公墓区越来越大，上面写的都是二十八岁，三十岁，三十几岁，真是太年轻了。我常常想是谁在打理这些公墓呢，后来发现只有两个小兵管理，有一段时间那个公墓变得很残旧，好像最近两年才重新整理。我还记得那一年父亲下葬，放礼炮，那种尊严感以及对逝者的尊敬。

许：最吸引你的部分是什么呢？夭折的青春，还是什么？他们那个群体有点悲剧性，他们是最优秀的一群人才，但没有得到自我展现。

张：是，非常悲剧。最吸引我的是一个问题：值得吗？我一直在问这个问题，到现在也没有答案。前一阵子台湾的张钊维做了一个很好的纪录片，叫《冲天》，里面也讲到这个问题。不是在批判什么，只是想知道到底是什么，让我们这一代的很多家庭妻离子散。有一天我们坐在那边，说起自己二十多岁怎么样，有几个孩子。我妈妈突然讲了一句话，我二十多岁已经做寡妇了。大家一下子全部无语。当时她讲得很轻描淡写，可是你想想看，一个二十多岁的女人，真的是很悲伤。他们的爱情就是这么短暂。

许：那说回喜剧，像伍迪·艾伦的东西是你喜欢的吗？

张：喜欢。可他的东西不一定是我写得出来的。因为他的很多东西都是批判性的，蛮有所谓的文人的社会操守。所以我还是不同的，女人嘛，到底还是个家庭主妇。

许：你说你特别着迷爱情、情感这样的东西。这些情感中的哪些部分让你着迷？是里面的某种意外、某种强烈、某种稳定性，还是什么

呢？

张：应该是温暖吧。我年轻的时候自己心中有很多感情，很想爆发。所以谁有什么困难我就很想帮，因为我喜欢看到有才能的人能够把他的东西表达出来。但慢慢地我就发现，有的时候会失望，毕竟人跟人之间的相处并不只是一厢情愿。人家有的时候会觉得，“你这个女人好奇怪，太自作多情吧”。二十多年前，我就开始做慈善工作，到各个国家去。到现在我还在做这些事，觉得这样可以把那个感情释放出来。



许：释放给一个更抽象、更遥远的对象。

张：而且我觉得，在那个地方我并没有要求回馈，以前可能就是因为希望得到回馈，所以才会受伤。

许：年轻的时候有那么多的能量，是不是也特别容易陷入爱情？

张：也不是那么容易吧，你这样讲，我好像很没选择的样子。

许：陷入爱情是个巨大的能力啊，而且是一种特别大的勇敢。

张：我当然勇气十足了。我常常讲自己，一身的伤。但我也没想那么多，该付出的时候就付出吧。

许：我真的觉得你特别了不起。那你觉得你现在对爱情的看法，跟以前有很大差别吗？

张：看法没有太变，只是感受变了。因为到这个年纪了。

以前对爱情一定是有热烈，有憧憬，有冲动。可是现在，有的人已经是像家人一样了，甚至一些已经过去的感情，也觉得像家人一样，像跟你一起长大的过去。

许：会更怀念那种燃烧的感觉吗？

张：还好呀，因为已经把那份情谊转移到别的东西上去了。没时间了，我太忙了。因为时代也在逼着我跑。

许：这么多年来一直保持这种持续性、好奇心，自我训练是非常重要的部分吗？

张：蛮重要的。我们讲“艺术”，“术”是很重要的，“术”就是很多的练习。最早的学习就是观察，到最后你会发现，其实这些是简单得不能再简单的东西，可是那个学习的过程，一定要绕一圈。你从不懂到开始懂，然后你觉得很了不起，到最后发现那个了不起是很表面的东西，然后你把它放下，就到了自在。再到下一步是什么，我也不知道了。

所以在现场，我常常是以一个不知道的心情去演戏。可是我对造型、对那个角色，都会做一些功课。对演员来说，声音的表演、情绪的控制、对角色的认识，这些东西都是他们平常的工作，我觉得现在的演员太缺少这样的磨炼，因为他们一出去就像身旁带了四五个保镖一样。

许：被封闭起来了。

张：封闭起来了，他们的世界变得很小。像我拍戏时，我是不准演员来看显示器的，因为他们太容易看自己，头发或者脸怎么样，会突然间觉得“哎呀，我刚刚那样子好棒啊”，下一次就会继续这样演，会被干扰，而不像第一次自然。所以有的时候，我真的觉得演员平常要活得自在，不然你怎么去认识那么多不同的角色？作为一个导演也是。

许：我很好奇，你出道后，演戏，唱歌，做各种事情。在演戏上，可能林青霞她们更像一个icon，唱歌上或许叶倩文他们更像。你跟她们每一代人都在一起，但只有你在一直往下走，而她们停在了某个icon的位置。这好像是个双刃剑，非常有吸引力，但同时又妨碍了新的东西。你纠结过这个吗，或者想过吗？

张：对，我想过。以前我看到青霞会说，“哇，青霞，明星！”不骗你，我看她们，真的觉得她们是明星，但不会觉得我是明星，因为我老觉得自己像个工作人员。

许：你也不期待那样的东西？

张：我没有期不期待，就是觉得很自然。或许我真的是喜欢幕后多

过幕前。幕后对我的吸引力是多过于幕前的。我前几天在YouTube上看玛琳-黛德丽唱歌，迷人得不得了，然后我就看她的一些采访，讲到她年纪大的时候到拉斯维加斯去唱歌，她女儿说你们不要觉得我妈妈多喜欢唱歌，只是拉斯维加斯给她一笔很不错的钱，她很需要。

许：好真实。

张：我也觉得好nice。我相信她平常一定就是一个很普通、很简单的人，就应该是这样子。当你走出来，走到幕前的时候，你就是人家眼中的玛琳·黛德丽。

许：怎么评价自己的表演？有时候突然想起你在《山河故人》里面演的那个老师，好像“少女小渔”突然长大以后就变成了老师。我当时有点恍惚。

张：我没有什么评价。近几年对于演戏，我觉得很舒服，蛮自在。我以前很排斥演所谓的大陆出身的女人，因为我觉得我不是。直到李玉来找我演《观音山》，我看了角色，发觉我不要以以前那样的心情去想，只是从女人的角度去看这个角色的话，我是明白的，那我就开始演。后来不管贾樟柯找我也好，或者最近演毕赣的戏也好，我都不再去想那个局限，只去想这个女人成长的环境和她背后的故事，就觉得很自在，没有什么太大的障碍。

许：在《山河故人》里面，我觉得你演得特别好。那种非常强的荷尔蒙的气息，很性感。在那个空间里，你当时什么感觉？

张：对于那个角色，我非常清楚，她是一个一直在搬家的女人，就这样搬来搬去，寻找自己最适合的地方。这个情绪其实我们台湾从早期就开始，大家搬出去，有的回归，有的一辈子就留在外面。之后是香港，现在是大陆。大家都在不确定的迁移里。她的感情是漂泊的，所以什么东西来了，她就赶快要接受，要抓住。这个男孩突然间这样表达，她也就很自然地去接受了，她觉得这一刹那的快乐也蛮好的。到最后她站在海边看海，她知道这个事情可能就到此结束了，可是因为这个男孩子年轻，他一定要goon的嘛，那我也要goon，我就抱着这个心情去演。

许：刚才你说的那种漂泊感，其实是一代台湾人，以及整个二十世纪华人的一个缩影，包括你们家也是，从山西漂泊到台北。我觉得这种连续的漂泊感，对于一个创作者来讲是一种驱动。其实八十年代的香港电影也是在讲这种东西，因为未来的命运不可控，他们会爆发出一种很充沛的创作力。

张：我自己没有任何的漂泊感。因为我一向认为我就是这个世界的人，每个地方我都应该可以很自在地活下去。

许：对，更具体地来说，比如像李翰祥，处理这种漂泊感的方式，就是拍很多中国历史的题材。

张：从我的角度来讲，我一定是拍自己最熟悉的东西，比如我怎么成长的，或者因为我是女人，我很喜欢拍女人的戏。可是我慢慢觉得女人背后有很多其他的东西，其他的人、关系、家庭、男人或者社会，这都是在戏里面的。我觉得像李翰祥他们，让他们感兴趣的，很多在于书本里面看到的东西。其实李翰祥拍很多野史，风花雪月，他喜欢拍这一类的东西。胡金铨是另外一种浪漫的世界，他只是用历史做一个背景。

许：像做金马奖主席这样事务性的事情，你想借此传达什么呢？

张：说起来我都觉得好笑，因为每一次都是侯孝贤离开后我就去接棒，以前是台北电影节，现在是金马奖，我们就好像接力赛。孝贤这几年也做出了一个水准，让大家对金马的认知更多。我们做的这几年，信誉非常好。譬如《念念》那一年，我虽然有被提名，但都没有得奖。后来有老板说，金马奖真的是很公平，主席都可以不得奖。

许：你愿意往里面加一些什么样的个人趣味？

张：我做主席的第二年就跟他们说，我希望每一年的金马奖大家都要携伴参加。因为你们的伴侣其实真的是长期见不到你们，在你们成功或者被提名的那一天，他们是在分享你的荣耀。所以，终于有人看到侯孝贤的太太长什么样子了。我也带我先生参加，我先生说他是布景板，因为没有人知道他是谁。当然这是我从女人的角度看事情，但这种思维不单单是女人的，西方也很尊重自己的伴侣。

许：从侯孝贤传到张艾嘉，有时候你会不会觉得这代人在舞台上的时间太长了？

张：不会。你是说我该下台了？

许：没有。因为你们这代人，其实蛮像美国六十年代的一批人，鲍勃·迪伦最后还得了诺贝尔文学奖，滚石乐队还在舞台上继续跳。有一些年代会产生特别厉害的文化英雄，他们很长时段都活跃在舞台上。台湾就是八十年代起来的那批人，被经典化，下面的一代人反而好像缺乏这样的机会。

张：不会吧。这个我们等着瞧，我觉得不管怎么样，还是会有后来者。

Chapter 02 吴孟达

演员就是骗子，
我骗了几代人

1953年出生于福建厦门，七岁随父母移居香港

1973年投考香港无线电视艺员培训班

1979年出演《楚留香传奇》中的“胡铁花”一角并走红

1989年与周星驰合演《盖世豪侠》，开启了两人在银幕上长达十余年的合作，产出大量“无厘头”喜剧作品

1991年凭借出演的《天若有情》获香港电影金像奖最佳男配角

2018年出演科幻电影《流浪地球》



扫码观看视频

我在一棵榕树下，等待吴孟达。冬日厦门的午后，闲散、清爽。

达哥，还是达叔？正想该如何称呼他时，他满脸笑容地走来。他与周星驰的合作，塑造了一代人的记忆。无厘头，是九十年代最重要的标签。它不仅是一种电影风格，也是一种语言方式，一种生活态度。

吴孟达的人生当然不仅如此。自二十世纪七十年代进入无线电视，他几乎见证了半个世纪的香港娱乐工业。他与周润发一起受训，与杜琪峰一起拍片，与郑少秋、刘德华演对手戏，公开表达对关之琳的赞美。他在一些电影中表现杰出，但有时也是烂片中的一员。作为常年的男二号，人生又曾大起大伏，他似乎还有另一种能力对人情冷暖有着过人的敏感。

他让我叫他“达哥”。比起屏幕上，他消瘦得多，且高。我们在厦门的街头闲逛，可惜他童年时记忆里的区域大多早已拆除、翻新。他回顾自己的人生，讲起与周星驰的欢闹与黯然。在一家小店吃姜母鸭时，他

夹起一片姜说：人们钟情于盘中的鸭，但是这姜才使鸭滋味无穷。

他就是那片不可缺的姜。



去演戏终归是因为贪慕虚荣，这是真话

许：我们的小姑娘都想来看你。

吴：谢谢，我出名就是靠帅而已，没其他的。

许：当年坐火车到尖沙咀后，对香港最初的印象是什么？

吴：我坐火车到了香港之后，爸爸来接我，手里拿着一种橡皮现在好像没有这种糖了。我一个，我姐姐一个，我们俩都不晓得这是什么东西，一边手上拿着糖，一边嘴里还在吐，不停地吐。那是我们第一次坐车，一坐就是十几个小时，晕得不得了。到香港之后，住在一个叫作"香港仔"的地方，挺远的。

许：香港仔，阿巴町[7]。

吴：对，阿巴町那个时候很穷。

许：好多渔民和船在那里。

吴：阿巴町当时是渔港。那时我们一家四口，住在那里的老屋，里头好几户人家，厕所和厨房都是公用的，大家时时为了洗澡、煮饭吵架，都是些小事情。但也就这样一直住着，因为租金便宜。

许：到了香港就立刻上学了？

吴：对，上小学。之后政府就开始提供廉租屋，再加上我弟弟也出生了，家里变成六口人，我们就申请了独立的屋子，大概二十多平米吧，有自己的厨房和厕所。

许：当时是住在哪里的公屋？

吴：香港仔渔光村。那个时候我大概十来岁了，又是长子，只能睡地下，弟弟们还需要照顾呢。后来我姥姥也来香港，我家就变成七口人。我记得我老爸那个时候一个月赚五百块钱，那是五十年前，五百块算了不起的了。但一大家子人要吃饭，要读书，一大堆的生活开销，还是很困难。

许：你爸爸当时怎么可以赚到五百块钱？

吴：他一开始先是打工，等我们长大一些以后，负担没那么大了，

就自己开了一个小铺子，做一些食材药材生意。现在那个老店还在呢，很多老客人专门从台湾过来。我十八九岁的时候，也到店里帮他打下手，负责切鲍鱼、高丽参什么的。客人跟他在聊天，我就把最好的那两片鲍鱼偷掉。挺好玩的，很怀念。

许：那时候小孩子的娱乐是什么？

吴：唯一的娱乐就是去电影院。那个时候穷，去一次电影院不便宜，一张票两毛、四毛的，光两毛钱就要存很久，家里不给我们零花钱。但那时影院检票不严，我总是带着两个弟弟先用一张票一起挤进去，然后躲在厕所，等电影开场了关灯后，再偷偷跑出来挤在一个位子上看。

许：两毛钱能买到什么？叉烧饭可以吗？

吴：叉烧饭很奢侈的，一般哪有吃叉烧饭的。

吴：粥啊，油条啊。

许：你印象中看的最早的电影是什么？

吴：是香港的粤语长片[8]，我从小就喜欢看。讲真话，我小时候属于街童，不喜欢读书，也不喜欢乖乖待在家。我爸爸挺严肃的，传统的那种老派父亲，所以我什么事都很当心。在他面前，我就得假装把书拿出来读，其实左眼看右眼，早就走神了，每次考试都不及格，回来之后成绩单都不敢给老爸看。

许：那时候你爸爸希望你长大之后干什么？

吴：肯定是希望我继承他的事业。他是一步一步爬上来的，先打工，后来能做小买卖，很满足了。其实我也是满足的。

许：你看过哪些粤语长片？

吴：太多了，那个时候唯一的娱乐就是看电影，陈宝珠、萧芳芳都是我的偶像。看完回去就模仿，我爸妈说我生下来没两岁就会模仿了，会学着人家唱歌。再后来有了电视，我们就改看电视。

许：那时候最厉害的电视明星是谁？

吴：应该是梁醒波、李香琴，还有比较年轻的杜平。可能你不太熟悉，但在香港都是大家耳熟能详的明星，所有市民晚上到点就去看他们。

许：那会儿是不是香港非常有朝气的时候？

吴：香港那时什么都没有，就像个加工厂。地方小，又没有农业、渔业，只能靠加工。那时主要是加工电子产品，属于高科技，我也做过一阵子。

许：最初当演员的念头，是什么时候开始有的？

吴：我从小喜欢看戏，不喜欢读书，那时候我就很羡慕演戏的人，心里想这些人的工作太简单了吧，还不用准时上班。偶然经过小摊看到报纸，大字标题就是谁谁谁去马来西亚登台了，我心想“做这行出人头地看起来很容易啊”。朦朦胧胧地，我觉得自己应该也有这个机会。所以终归是贪慕虚荣的心态，这是真话。

许：一考就考上了，还是挺意外的吧？

吴：我考上无线艺员时，只有我妈妈知道。那时候我还在店里帮爸爸干活，他一直希望我能去读夜校。我妈妈就帮我一起瞒着他，骗他说我去上夜校，学英语，白天依旧去店里帮忙。

许：晚上去练表演。

吴：是的。直到快毕业时，我客串一部剧里的家丁角色，那时我们家已经买了电视，到了吃饭时，我心想糟糕了，这一段好像有我的戏，希望老爸不要看到。然后电视里闪了一下我，他就蒙了，又不敢肯定，就开始注意看。结果我后面还有两句对白，清清楚楚，跑不掉了。我老爸傻眼了，问我，你怎么去了电视台？我说我在那边的训练班。他很生气，拍桌子骂，说电影圈子最不好，你好好的书不念，好好的店不顾。当时我是真的没有兴趣念书，贪慕虚荣。

吴：有一部分对吧。爸爸反对，我妈妈就在一旁帮我解释，我又信誓旦旦地表示白天照样上班，只有晚上才上课。老爸也没再说什么，我们俩都不吭气。直到晚上要睡觉时，他还一个人在看电视，我倒了杯茶给他，他接了，这个事就算过去了。第二天我照样去店里上班，差不多到点就告诉他，老爸我去上学了。那时正好也快要毕业了，训练班很短，就一年。

许：那时训练班的训练方法是什么？

吴：很多老师只是启蒙你，主要还是靠我们自己——有些人是真的很用心，比如周润发，而我们学的也是那一套，但我们就感觉很朦胧，只能凭自己的本能，或者模仿前辈。

许：最后毕业你是考了第五名？

吴：对，老师很喜欢我。在谢师宴上我是学生代表，致谢师辞的。

许：那很威风。

吴：对，那时杜琪峰不是我们的同级同学，他平时在TVB帮老师处理一些文件，像是写字楼的小差吧。他常常偷看老师给我们的评语，然后给我们打小报告。

许：对杜琪峰最初的印象是什么？

吴：傻傻的，有一股冲劲。虽然我年龄比他们大，但我们之间有共鸣。因为我是一个“坏孩子”，经常带他们去玩、去逛，看一些那个年龄段好奇的东西，包括去南丫岛潜水、游泳、抓鱼。我把他们带坏了。

许：当时干过的最坏的事是什么？

吴：游荡，到处漂泊。最坏的，是我们裸泳。我、周润发、杜琪峰、林岭东一起裸泳。他们刚好跟我一个小组，我是组长，编剧、导演都是我。那时写的重要戏份肯定都在自己身上，我演的都是流氓、坏人。

许：对周润发的第一印象是什么？

吴：他太高了，超过一米八。那个年代不流行长得高，因为要找一个同样够高的女孩配戏，会很难。所以他演男一号的机会很少，总演路人、衙差这样的小人物。直到有一回拍《大江南北》，原本的男一号在开拍之前扭伤了脚，得临时重新找人演，结果就找了周润发。我演反派，正好跟他对立。之后慢慢有导演觉得周润发演得不错。

许：毕业之后，大家普遍的出路是什么？

吴：整个无线的课程结束后，当时还剩下二十二人，得到老师认同的只有七个人左右，我是其中一个，还有卢海鹏、周润发、林岭东他们。我们七个和电视台签了“全约”，每个月有固定的薪水，五百块左右。其他人都是临时演员，每次演戏给五十块钱。

那时候的五百块是什么概念呢？就是连坐车吃饭都不够，所以我们都很拼命，不管什么节目都挤着上。

许：挤的秘诀是什么？大家都在挤，怎么你就能挤到？

吴：靠关系。以前都是这套，“导演，不管是什么路人啊茶客啊，我都有时间”。到现在也还是一样的。

吴：我是比较善于应酬的，特别懂得人情世故，偶尔赚了点钱，就请导演、副导演吃饭。我没有敌人，尽管可能有些人让我很不高兴，但我也只放在心里。何况本来也不会有永远的敌人，我总会找台阶下，重修旧好。这可能跟我的星座有关吧，我是摩羯座。

许：当时见过邵逸夫吗？

吴：没见过，当时邵逸夫还没有发展电视剧这块。我客串过邵氏电影，最早是1973年年尾，在李翰祥的电影[9]里，演六君子的其中一个，没有对白。

我印象最深的是，演六君子游街那一段，接下来就要被杀头了，但从头到尾我只看到导演的背影。副导演来催我们赶快化妆换衣服，说导演要见你们。大家于是穿好清装在化妆间等，等了老半天也没人来叫，我们不敢到处跑。

等吃完午饭，副导演才过来把我们带过去。李翰祥导演当时正好在那里拍一个镜头，坐大班椅上，拿着雪茄，转过来看了我们一眼，然后继续拍戏。大概过了半小时，好像突然记起我们了，就又往我们这个方向走过来。我们六个人头也不敢抬太高，带着一点僵硬的微笑。那个时候想让大导演相中你多不容易啊。结果他只是看了看，也不跟我们说话，又坐下来拍他的戏。副导演说，你们回化妆间等。又等了老半天，一个场务进来说，今天收工了。

我的妈呀，等了一天，也没拍到戏。我们当时关心的不是演不演，而是有没有薪水。有个前辈，岁数比我们长一点，就告诉我们说，一般化了妆就能有一半工钱，就是两百五十块。我们就慢腾腾地开始卸妆，因为要等着坐邵氏的公车去市区。卸了老半天之后，差不多班车都要开了，副导演过来说，你们等等，待会儿发钱。哎呦，这才心头大石放了下来，发了五百块，开心得不得了。

许：什么时候第一次感觉到名声来了？

吴：很早，1979年的时候。那个时候真是糊里糊涂的，突然间《楚留香传奇》就火了。你知道台湾那个时候很喜欢看我们香港的电视剧，《楚留香传奇》一播，司机连计程车都不开了，大家都要回家追“楚留香”，追赵雅芝。那个时候我在台湾也很火，跟后来的周杰伦没分别。我在那里住酒店，一开门就是一片女明星在等你了。

许：把持得住吗，把持不住吧？

吴：对啊，年轻人荒唐，胡闹，轻佻。到处有人找你拍照签名、送小礼物，到处是美女投怀送抱，肯定会迷失、膨胀。

许：小伙子们听完之后可能都特别想过一下这种生活，你怎么劝他们？

吴：我不阻止大家去过这种生活，但得有一个度，没有度什么都不行。

许：但是这很难控制吧？

吴：对，我当年真的不会控制，要不然后来就不会吃那么多的苦。但我也感谢这份苦，从此我才真真正正开始去了解什么叫表演。

最低谷时，

想过跳进香港仔水塘一了百了

许：后来你等于是陷入低谷了，每次想起这个，内心是什么感受？

吴：越来越深的悔恨，因为随着年龄的增长，你更体会到荒唐的感觉。

许：什么时候清晰地意识到这种荒唐的？

吴：在谷底的时候，自己知道自己为什么会变成这个样子，没别人能劝你的。我是属于没有智慧的人，没有人生规划，走到哪算哪，不太珍惜眼前拥有的。开心的时候，一票朋友哄着你，渐渐就沉沦了。继续玩下去当然也可以，可能一辈子就很差，偶尔赢点钱，也是用来还钱，还要到处拜托别人。当年我就是这样，连高利贷都追上门来，报纸也报道我破产了。那是最危机的时候，等于身败名裂。其实在古代，像这种情况很多人会选择自杀，无法面对的。

许：那时你也想过这个吗？

吴：有。

许：你内心这么强大的人都想过？

吴：有，想到绝路了。我记得那时我住在香港仔，那儿有一个香港仔水塘。我不会游泳，当时就想跳下去一了百了。但最终没有勇气。如果当时真的跳下去了，就没有以后了。那大概是1980年，《楚留香传奇》播出的一年后。

许：真是冰火两重天，一年前还是最顶峰的状态。

吴：每天晚上一堆人哄着你，什么酒都有，身边美女左拥右抱，吃的又是“废人餐”——只要张开嘴巴，鲍鱼马上送到。

许：谷底的那几年是怎么过的呢？

吴：那时候TVB真的对我不错，留薪水给我，每个月大概有两千多。当时政府规定破产之后只能留一半薪水用来生活，另一半要还债，所以我拿到手的钱其实只有一半，高利贷也只能自己想办法。

当时，我约了大概六个高利贷的老大出来，跟他们坐下来喝茶，谈。我摊牌说我现在已经死路一条了，没有剩余的钱还高利贷，你们要怎么样，要不现在就把我干掉吧。在那些荒唐的岁月里，我跟黑白两道

都很熟，所以那些老大也只能说，好，那吴孟达我相信你。那时候欠了六家的钱加起来超过十万块了，也有人说难听话，说那我们怎么活，我们也是做生意的。我就说对不起对不起，我拍戏捞外快还给你们。

从那时起，我的身段开始变得柔软，也知道自己错了。虽然

那个时候不再重用我了，几年间我都是跑龙套，但幸好有这个机会可以让我沉淀。那段时间我就是重新在家好好地看一些老前辈的表演。

许：最低谷的时候，是谁给你精神上的支持的？

吴：一个演艺圈的朋友，也是我的小学弟。我们一开始其实是臭味相投，大家一起喝酒，醉生梦死，直到我陷入低谷之后，他比我有智慧，觉得他也应该停止这种生活。

他一直很支持我，每天跟我喝酒聊天，鼓励我，说“大哥你行的，我一直很欣赏你的表演，你要重新爬起来”。但其实我那时哪懂什么表演，只是有一点虚名，他那么说，也是出于纯友谊吧。那个时候，他知道我连买包烟也不是那么容易，每次见面还会悄悄地送我一包烟，每次吃饭也总是他掏钱，我挺感谢他的。

大概三四年后，应该是1984年，我欠的账陆陆续续还完了。刚好这时在拍《新扎师兄》，梁朝伟、张曼玉是主演，我也有个很重要的角色。当时那部戏出来后，非常受欢迎。

许：你在谷底的时候，原本跟你合作的那些朋友，比如说郑少秋、赵雅芝、周润发，都正好是特别快的上升期。那是一种什么样的感觉呢？

吴：我的心态不一样，我一直都觉得他们比我高。他们的先天条件都比我好，起步也都好。我那个时候出道也不太久，什么都不懂，只会吃喝玩乐。我一直觉得他们才是真材实料。

许：那几年你太太对你是什么态度？

吴：借这个机会我也感谢她对我的包容。贫贱夫妻肯定是不好过的，虽然钱不是万能的，但没钱很多事情都做不了。现在心态就很简单了，给我大鱼大肉、最好的酒我也不要了，有安乐茶饭吃，能真实地跟身边的人交流，看到他们成长，就够了。我家里还有个老妈妈，希望她能长寿一点。

许：得到《新扎师兄》那个角色的时候，是不是还挺紧张？当时意识到这是一个可能翻身或者改变自己的机会吗？

吴：其实那时我一直在等机会，经过四年的沉淀，我是充满信心的，就在等一个机会。

许：你什么时候感觉到这种自信慢慢回来的？

吴：四年间，我一直在看一些老前辈的表演，看以前老师给我们的笔记，读了很多表演方面的书，一段段去看，一段段去思考。那个时候有点凄迷，走在马路上也在思考表演，不停地观察身边的人，正常的、不正常的、喝醉酒的，包括马路上推车捡破烂的老太太……我会尽量去观察他们的年龄、动作，揣测他们的心态。

许：你小时候对人情冷暖就挺有感受力的，那四年是不是让你对人情冷暖有更深的认识？

吴：我从来不会思考人情冷暖这件事。也有人问过我恨周润发吗？没有。我们以前都是一条裤子轮着穿的好朋友、好同学，我要借几十万他都不帮忙，好像是有点耍我的感觉。但我不会生气，后来也觉得他做得对。因为那时的我已经没路可走了，爬上来要靠什么？只有一个方法，就是把所有坏习惯戒掉，踏踏实实的，充实自己。

许：没想过放弃这个行业，去干别的吗？

吴：别的什么都不懂，我又不愿意回去跟家人做药材生意，完全没兴趣，何况也还不了债，只能算糊口。我又要面子，不愿意被别人看成是没路走了才回家。既然只有一个方向，那就自己再爬吧，不然怎么办。

许：什么时候感觉自己完全爬出来了？

吴：就是从拍了《新扎师兄》开始。我跟杜琪峰关系很好的，他那时曾经对我也非常失望。但我重新出来演戏的时候，已经对自己很有信心了，觉得自己和以前不一样了。后来拍完这部片，杜琪峰对我改观了很多，也继续找我演了很多戏，包括《天若有情》等。他们很多人都觉得，吴孟达完全是另外一个人了。

许：《新扎师兄》里，有很多后来非常成功的年轻人，包括梁朝伟、张曼玉，他们当时什么样？

吴：他们（境界）比我高，懂得做人可以放纵，但要有度。我的文化水平很低，不像他们。

许：你觉得他们的天分当时就很显著吗？

吴：我觉得后天更重要，天分虽然重要，比如我也讲过我从小就会模仿，但模仿式的表演是没有意识、没有经过思考的，没有真真正正去赋予角色生命力。

我可以把反派演到可爱

许：你对哪些角色的层次感理解最深入？

吴：这我不敢说。反正演完每部戏之后，我都会好好地尽我所能去思考。对我来说，每一个角色都得从零开始，因为我演的戏太多了。如果不想尽办法把以前那一套丢掉，那过去的成功就会成为麻烦，反而会影响我的表演。

许：什么时候意识到诚意的重要性的？

吴：跌到谷底，对我反而是转折点；如果没有跌到谷底，现在的吴孟达可能还是那么肤浅。

许：香港不大，搭一个小小的外景，演员自己想象它是大漠，是江海，在这个小小的景里，是什么感觉？

吴：会有自己的创作空间，心里要有画面，这很重要。以前香港拍戏，经常对手不在，你要对着空气或副导演，依靠想象。当你心里有他的形状在，眼神就不一样，表演就会不一样。

许：这样的状态，很常见？

吴：以前最忙时，一个月里就拍好几台戏。早上可能跟刘德华对戏，中午去另外一个剧组和关之琳拍，晚上又是周星驰，拍到天亮又接着去另外一台戏。

许：和快餐似的，你觉得这样很糟吗？

吴：也不一定。突然间灵感来了，这个灵感从哪儿来的？可能是演员、导演、剧本，对角色的感情就一下子到了。如果真的有时间慢慢考虑，当然很好，表演的层次会越来越多，但未必就有那种特别的火花了。

许：香港的娱乐工业发展速度特别快，来不及消化，必然会拍很多烂片。面对烂片的时候，还有诚意吗？

吴：也有诚意。我拍的烂片太多了，但观众看了也不会骂我，他们可能会说吴孟达还是演得好，有用心，是导演、剧本的问题。观众宠我。

许：好演员要怎么面对烂片呢？

吴：接到剧本时，你觉得是烂片，那为什么还拍？可能是钱能满足你，可能是有交情。明知道戏肯定不火，或烂得不得了，但在现场拍的过程里，你会很用心希望能帮到他，这就是诚意。

许：去拍《天若有情》的时候，你是什么感觉？昨天我还重新看了这部电影，依然很喜欢。那时候香港人的那种情，现在真的很难找到，也很难再演出来了。

吴：再演一遍也未必演得到，每个演员都是。

许：而且社会变了，社会的情绪也都变了。

吴：节奏也都不一样，那个时候我和导演讨论了很多角度。《天若有情》这部戏，大前提是想赚些钱的，好给王晶的爸爸王天林退休。因为当时林岭东和杜琪峰都在王天林手下当副导演，他们希望拍出一部能大卖的片子，有一点钱让他安度晚年。

许：所以出发点也是有情有义。

吴孟达:对。剧本出来之后杜琪峰找我商量，问我喜欢哪个角色。我说我觉得那个“喇叭”好，就想演反派，我可以把他演到可爱。很多人跟我讨论过这个问题，说为什么你演反派还可以演得那么可爱，没可能啊，反派就得演到人家丢你臭鸡蛋才行。我说这样演就没有灵魂了，其实没有人觉得自己是坏人的。尽管他现在是在做一些坏事，但他也有他的理由和借口一是这个现实逼的，害得我没有办法养家了，我是为了孩子为了老婆，作恶也只是一时冲动。

其实，每个人都只从自己的角度出发，去做自己认为对的事情。反派也是的。他们不是一上来就跟你对立的，不可能的。为什么要逼害你，其实他有他想象中的理由。所以我就说，反派要演到可爱。

许：这个想法是怎么来的呢？

吴：最普通的人性而已。全世界所有的大人物，不管在外面什么样，不管人家说你心肠多坏，还是心狠手辣，回到家里，人性一面就都出来了，也不过是抱抱孙子，被老婆骂“你这死鬼”，没分别。

许：你本来想演“喇叭”这个反派，为什么后来没演？

吴：导演有点捧我，他说“达哥，我知道每一个角色你都能演，但在我眼中，太保这个角色整个演艺圈里只有你能演”。当时我也觉得这对我是一个挑战，可能也有一点私心，因为太保的戏份很多，跟刘德华形影不离，所以就答应了。

许：现在回忆，你觉得太保是怎样一个人？

吴：他是那个年代的一个失败者。其实现在也还是有这种人，活得很卑微，但有一点生存的意义，有一点所谓义气。当时我给他塑造的形象就是一条狗，杜琪峰也提供给我这个信息——你就是一条狗，欺善怕恶。我当时特别设计了一个我很喜欢的表演，走路的方式和平常人的样子不一样，弹啊弹的感觉，好像一条狗。

许：这是怎么想到的？

吴：以前我一直强调当演员最重要的是得有一个保险箱，看到别人做的事情很特别，或有代表性的，我们就把保险箱拉开，把这些观察藏在里面，需要的时候，就把它拿出来。

许：演成功者和演失败者，哪个对你吸引力更大？会觉得失败者有更丰富的层次吗？

吴：每一个角色都有过去，都是故事。而失败者就更容易多加点思考或者想象进去。这个世界，我们不了解的事情很多，也不要以正常的角度去猜，有些角度是想象不到的。

许：那段长达三四年的失败经历，让你害怕再成为失败者吗？你会有意识地防范吗？

吴：对，会不断提醒自己，尤其随着年龄的增长，越来越觉得还是要乖乖做一个普通人。不要觉得自己有多聪明，有一天你终究要停下来。

许：这次拍《流浪地球》是什么感觉？

吴：以前没有接触过科幻片，完全是白纸一张。科幻片拍的是未来的世界，未来世界什么样，我们只能靠想象。《流浪地球》讲的是2075年，地球快要被太阳吞没，世界快要毁灭的时候，人类怎么生存下来的故事。全部是想象出来的。

许：科幻片什么地方吸引你？

吴：说真话，我开始也不太感冒。那时我刚出院一年左右，需要好好调理身体。我刚看剧本时，还以为是好莱坞编剧写的，就放弃了。后来公司说这部戏是中国第一个真真正正的科幻片，导演大概花了三年时间筹备，他们一直有这个理想。当时就抱着怀疑的态度进了组，身上还带着急救药丸。

那时我很久没拍戏了，还有很多报道说我已经死掉了。连有些亲戚都打电话给我求证，我觉得很好笑。公司觉得接这部戏对我来说是好事，拍了几十年的戏，在晚年还有机会参与科幻片。进组之后，第一个让我改观的地方是有医疗间，还有驻场的医生。以前我们拍动作戏，武

行或者演员出事了，都是临时打电话叫救护车。现在不一样了，很多比较有规模的电影公司都会请医疗组驻场，我觉得这非常人性化。

吴：这是我这辈子感觉最痛苦、最辛苦的一部戏。有时候我还怪公司为什么要让我拍。回酒店会哭，回到家也会哭。一想到我快六十六岁了，干吗还要受这个苦，是没饭吃了吗？是表演生涯到此为止了吗？想了很多负面的东西。特别有一场戏，吊威亚。你吊过吗？

许：没有。

吴：有机会把你吊一吊。吊威亚，如果直上直下，那还好。但如果要横着吊或反过来吊，就会很痛苦。我几十年没吊过了，这次还得背着几十公斤的仪器，戴着太空人的头盔，呼吸都有困难，加上我心脏不好，缺氧。每一次顶多坚持吊两三分钟，我就要脱衣服脱头套，拿氧气筒吸氧。每次都是浑身大汗，回去就虚脱了。

有一次已经把我吊上去，下面还在讨论机位灯光的问题，我脑袋一片空白，感觉快要晕倒了。我说不行，快把我放下来，我没法拍了要休息。结果回去就开始后悔了，感觉自己有点任性，大家都在辛苦工作，比我辛苦十倍以上。因为之前没拍过这类戏，所有人都是在摸索，像郭帆导演，为了这部电影，坚持了大概三四年在筹备，没有做别的。我很惭愧，我一个老演员，还跟他们计较。

许：那你觉得这部片成功吗？

吴：导演他们有使命感，必须要去做一部中国的真真正正的科幻片，多辛苦都愿意。这太有价值了，成不成功是另外一回事。

许：你觉得内地这些年轻的导演，跟八十年代香港的年轻导演像吗？

吴：角度不一样。香港导演更看重商业角度，香港本来市场就小，如果没有一部叫座又卖钱的戏，下回就没有老板投资了。

内地一些有理想的导演不一样，郭帆就有一种使命感，牺牲了好几年。

一开始我也好奇怪，他的家人也要活啊，何况背后必须有很大的公司来支持你做这些事，但你是新导演，也没拍过几部大家知道的戏，这些支持是哪儿来的。后来我才了解到，这也许就是内地跟香港文化差异的地方。香港人什么都向钱看，先赚钱再说，但他们不太考虑这个，一直在坚持。

许：现在如果太阳毁灭了，你会怎么办？

吴：就喝两杯咖啡吧。

许：还是喝酒吧。

吴：万一不毁灭呢？那些坏习惯又回来了。

人生本来就是一场超大的梦，所有人都是

许：在《流浪地球》的世界里，一切都要崩溃了，你怎么理解那个角色的情感和思想？

吴：很多地方我也靠导演，让他给我意见。梁朝伟很早就和我谈过这个话题，他在拍《阿飞正传》的时候问过我，我说你想象不出来就交给可以信任的导演来调度，把自己放在他的砧板上。

吴：如果有机会再碰到杜琪峰，可能会有这种放心的感觉。

许：再放在周星驰的砧板上你还放心吗？

吴：一半，某些领域可以放给他，某些领域我还是会坚持一点。

许：哪些领域他特别擅长？

吴：他擅长构思天马行空的东西，但是在表演上，某些方面我跟他的风格不一样，或者未必认同他的方式。

许：你觉得周星驰最初的电影语言风格，包括喜剧风格，从哪部片开始变得成熟，或者说非常鲜明了？

吴：最早应该是从电视剧开始的。拍《他来自江湖》的时候，晚上我就和周星驰去一些拍拖的热门地点，观察一对对的年轻人，灯光暗暗的，我俩坐在长凳上偷偷装成情侣，其实是在偷听别人聊什么。

许：他们在聊什么呢？

吴：一个人问“你吃饭了没有”，对方不答，反而说“昨天我看到块手表，可喜欢了”；这边的人也不接话题，继续说“那家餐厅很好吃，我带你去”。不搭调地互相聊着，还聊得很嗨，随便一个点他们就能乐。我觉得这就是所谓“无厘头”的开始。

许：这是否可能就是生活的本质，你说东我说西，但最终还能维持在一起。那什么是“无厘头”？

吴：其实说句实话，我到现在也不知道什么叫“无厘头”。别人编了这个词，经过媒体传播后为大众所熟知。我自己从来没有说过这种表演叫“无厘头”，“无厘头”这个粤语词怎么解释呢，就是七不搭八。

但我们一直有一个精神核心在，有一个主题在，不会跑离这个主

题。如果细心看，会发现我跟周星驰一系列的戏里，我老演一些乱七八糟的人物，通常都是个好人，只是智慧不高、认识不深，或者是溺爱儿子，或者是做了一些与身份不符的事。比如在《赌圣》里，我演的那个叔叔烂赌、好吃、喝酒，利用他的侄子，但他其实是个心正的好人。《逃学威龙》《鹿鼎记》《苏乞儿》里，没有一个是一本正经的正面人物，但我们要告诉观众这个角色也有他的正能量。

许：和你一起演戏的搭档也好，同事也好，谁的成长速度特别快，特别超出你最初的想象？可能最初没有很好，但成长特别大？

吴：说真话还是周星驰，我是从头到尾看着他一步步走过来的。从完全不懂，到慢慢你发现他有很多想法，有些想法虽然不合理，但再仔细想想，好像也挺有趣。

我们的目标是什么？让观众看了喜欢。尽管当时很多人说我们低俗。

许：别人说你们低俗的时候，会很生气吗？

吴：不会。我要吃饭，我有我的乐趣在里面，会享受它。你可以不吃，我没有抓你进来吃。

许：那如果回头看，列举五个时刻或五部作品是让你特别骄傲的，《流浪地球》之外，还有四个是什么？

吴：《赌圣》，这是我和周星驰合作的第一部电影，还有《天若有情》《苏乞儿》《鹿鼎记》吧。像苏乞儿的父亲、韦小宝、海公公，这些以前都有前辈演过，最好的一面他们都表现过，要让新的观众认同，那要怎么突破呢？把喜怒哀乐重组，培养自己的童心，永远保持童真。

许：怎么培养？

吴：童真永远是最直接的，不会去计划。我跟星爷的喜剧，有一个优点就是直接，不和观众绕圈子，没有复杂的故事内容，没有很多包袱，就这么简单。

许：过了这么久，现在回看的话，你觉得为什么当年你跟周星驰的合作会在九十年代突然变得这么成功？

吴：可能和家庭背景有关。他是单亲家庭，从小父亲就不在，一直靠母亲。他母亲也是打工的，做收银员，他天天放学后就去那间小店，吃免费的面。就这样子成长过来的，生活也是苦。某些地方跟我的背景相似。

许：你觉得周星驰身上最大的天分是什么？

吴：他确实有他的天分，他的思维跟我们一般人不一样。我们觉得结果应该是这样，他却可以拿出反差很大的结果，效果比原来的更好，当然有时也未必能达到，不是每次都一定得手。

他还有过人的节奏感。可能是因为做过儿童节目吧，他抓自己的节奏非常厉害，知道演戏、讲话到哪个点该停下来让观众去呼吸，他会故意留万分之一秒等观众的反应，不会一直演下去。很多演员其实都不会这一点，只知道拼命演，留给观众呼吸的节奏都没有，这就很浪费了。

吴：起到平衡作用吧。因为他从没有真正肯定自己的时候，经常对很多地方、其他演员有怀疑，包括跟导演沟通的时候，也是需要我去平衡。我跟他很熟，互相了解，很有默契，彼此肚子里想什么，一个眼神就知道。

许：昔日那么一段非常亲密的友情在之后消失了，这对你来说是很大的遗憾吗？

吴：我有的时候也在想这是什么原因。现在我和他感觉有一点老死不相往来的意味，当然，我生病进医院他也关心。《美人鱼》，他也想找我去拍，但那时我身体还不行，横店又是天气最热的时候，我就拒绝了。另外还有徐克帮他拍的一两个戏也找过我，我也是时间没凑上，这些差错是不是加深了大家心里的误会，我不知道。说真话我的心不是这样子的，相识一场，有这样的缘分不容易，太不容易了，也许以后我们会有机会吧。

许：有机会你们俩坐下来再喝一杯，你想跟他聊什么？

吴：我觉得会聊聊过去的种种。他现在身份不一样了，当老板了，财富非常多，但快不快乐我不知道。思想上和我还像以前那样同步吗？也未必。很多私隐的东西，他不讲我也未必会讲。

许：你觉得《大话西游》最想表达的是什么？

吴：拍《大话西游》时，我们每天晚上一起吃饭讨论，聊明天怎么拍：台词有没有更好玩的表述方式，剧情往哪个方向观众会更喜欢……当时大家都很用心、投入，但没人把它当成经典来拍，不然很多地方就会放不开。所谓经典都是不经意的。

吴：《大话西游》之后吧。《大话西游》是1994年拍的，算是高峰，香港的市场又小，之后就慢慢走下坡了。内地那时才起步，我1999年来的内地，商业片还在萌芽的阶段。

许：好多人怀念七八十年代的香港，怀念所谓的“香港精神”，你觉得香港精神到底是什么？

吴：怀念是因为那时我们比较容易满足，又踏实肯干。不管做什

么，哪怕洗碗或捡垃圾，都能养活自己，再富裕一点就能去养一个小家庭。现在就好像很渺茫，看不到希望。这其实也是一个社会危机，因为你再怎么算，也没什么办法让香港的房地产缓和下来，它只会向上，这个地方就这么大，你叫那些年轻人怎么办？他们在香港长大，受教育，可出来社会后却没能找到理想的工作。年轻人即便能找到，距离买房也太遥远了，香港随便一个房子上千万，他们打工要打多久？

许：你对这些年轻人有什么建议吗？

吴：多往外面想想，这里没路了就往外冲。你了解香港之后就会知道，机会更多的是留给了一些更需要在香港活的人，而你要面对太多竞争。如果觉得自己有才华，那就往外闯，外面有一片更大的天，你要敢于试啊！不迈出第一步，哪知道第二步的精彩。

许：如果重新来过，你想略过年轻时那段荒唐的时间，还是觉得它是不可避免的？

吴：年轻人肯定轻狂，自以为是，要不然不叫年轻。但慢慢会察觉到，好多英雄人物、江湖大佬不过是表面说说，骗小孩子的。那个年代，我们就是小孩子。

许：什么时候开始觉得江湖可能是个骗局？

吴：也幻想过自己可以当大哥，但到底要怎样当，怎么让小孩子信服呢？我不知道。其实我不是那种人，打打杀杀、欺负弱小，我做不了。可能跟我妈妈的教育有关吧。

许：那你现在呢？

吴：随心所欲不逾矩。慢慢收回节奏，然后调整心态。年轻时只知道冲啊冲，什么都不怕，不懂装懂。老了就反过来，懂了要说不懂，多好，难得糊涂。

许：我觉得我很容易烦躁，你是怎么保持好心态的？

吴：时间的问题，当人生的甜酸苦辣都经历过时，就没那么生气了。每天能吃上安乐饭就好，其他对我来说没什么。像现在吃的姜母鸭，这姜就是画龙点睛，神来之笔，就是配角吴孟达。

许：这么多年一直演配角，有没有想过要演主角？

吴：主角有主角的困难，配角有配角的优势。配角要配合主角，衬托主角，多不容易的任务。没有姜，这鸭会是什么味道？就另一种味道了。

许：但观众还是更喜欢主角？

吴：对我来说没有这个障碍，我不觉得观众看到主角就都喜欢，有时看到我也会啊。当然对我的喜欢是通过那么多年建立起来的，包括你们，到现在还一直在让我骗。

演员真的是骗子。骗你什么？你去买杯子，几十块就能拿回家，那你看电影也是几十块，看完之后什么都拿不走，回家可能还骂戏烂。我们演员骗你的感情，骗你心目中的感觉，用心地骗，骗了几十年。

许：你最怀念人生中哪一段时光？

吴：没想过这个问题，身边有最贴心的人的时光吧，比如和他们裸泳。我不会想自己的事业，或在演艺圈的点点滴滴。

许：有一天你们再去裸泳就好了，等到七十岁的时候一起去裸泳，多美好的事情。

吴：幸好以前没有手机拍照。现在如果原班人马去裸泳，笑翻天。

许：现在是不是觉得自己的人生就是一场梦？

吴：本来就是一场超大的梦，所有人都是。

Chapter 03 罗大佑

这个世界还需要我们来抗议吗

1954年出生于台湾台北

1982年在台湾发行首张创作专辑《之乎者也》

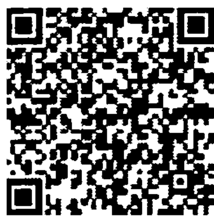
1988年发行音乐专辑《爱人同志》

1990年于香港创办音乐工厂

2004年发行音乐专辑《美丽岛》

2009年与李宗盛、周华健、张震岳组成的纵贯线乐团展开为期一年的纵贯线世界巡回演唱会

2017年发表第七张国语创作专辑《家III》，为其阔别乐坛十三年的复出之作



扫码观看视频

2000年9月，我第一次前往上海。编辑王峰告诉我，罗大佑要在八万人体育场开演唱会。

比起罗大佑，我对上海的兴趣更强烈，街上布满咖啡馆，姑娘显然更摩登。我大学尚未毕业，还不是旅行爱好者，每天只生活于海淀与西城之间。

我忘记那晚罗大佑唱了什么，只记得那是个文艺青年们的盛大聚会。夜晚的衡山路上，到处是兴高采烈、醉醺醺的年轻人，京片子、沪语以及广式普通话交杂，像是一次同学会。

他们大多比我年长十岁上下，在八十年代入读大学，彼时，罗大佑正风靡整个华人世界。对于大陆青年而言，他的反叛、抒情以及迷惘，皆恰好击中他们的心。中国正从一场冰封中醒来，对一切充满饥渴。

我对于罗大佑真正的兴趣要晚得多。或许要在2004年前后，他的历

史感与抒情性，成为我彼时迫切渴望的东西。往往在深夜，几瓶啤酒之后，我会循环播放他的每一张唱片，既像是对昔日的渴望，又像是寻找新的可能。

在北京见面之后，我前往台北西门町的一家将被遗弃的夜总会，听了半老歌女的一曲清唱，又在大风的鹿港的妈祖庙，上了一炷香。他在歌中所写只字片语，皆已成为现代传奇。



我是知识分子思维，总想去看问题在哪里

许：你第一次来北京的第一印象是什么呢？

罗：北京很大，气场很强，但是很不容易的一个地方。我来这里长住是2002年到2003年，那个时候的北京大概是全世界最大的工地，拆，然后建，晚上货车就载着所有打下来的泥和钢筋咣咣咣往城外送。大概几年时间，北京的整个气势、整个感觉都起来了。那段时间我相信是中国有史以来，北京变化最厉害的时候吧。

许：而且也是最亢奋的时候。这种变化的速度和规模，对你是不是一直有吸引力？

罗：当然，因为它太提醒我们，生活其实就在巨大的改变里面。平常在别的地方，你看不到那么大的改变，人就随着走。可是当你这样活生生地、夜以继日地看着的时候，你就觉得原来所谓时代的改变就是这个样子。

许：但你待了不到一年就落荒而逃。

罗：我落荒而逃是碰到了每个人大概都会落荒而逃的东西，我碰到"非典"了。我一直熬到北京开始隔离，大概是五月十号，离开的时候我看了一下，全天只有九班飞机，都是飞很远的。

许：其实你七十年代最初写歌的时候，台湾也是个高速建设的时期，蒋经国时代的改变。但那依然是一个蛮苦闷的年代吧？

罗：当然苦闷。我念高中一直到大学毕业，是1970年到1980年，这之间发生的最大的事情是尼克松访问大陆。1975年是越战结束，老蒋去世；1976年是大陆"文革"结束。我1977年写的《闪亮的日子》，第一首配乐的歌，那时候念大学，其实完全没有入世。到1978年，大陆这边改革开放。我1980年毕业，那时候，台湾的政治是非常非常乱的。

所以我成长的这个阶段，从高中一直到大学毕业，台湾的变化是很厉害的。因为它毕竟是个小岛，内外都是冲击。越战结束，有些反战的歌啊，什么自由、人权啊，就这样蜂拥着来。

许：那时候大家逃避压抑的方法是什么呢？比如你周围的同学，读小说还是听音乐？

罗：都有。台湾大概是1974年左右开始有民歌运动。杨弦[10]那个时候跟余光中做了一些中国的民歌，校园民谣也是那个时候发展起来的。

我觉得会不会是大家在潜意识里觉得自己就是被这些国际强权，被美国、日本所左右，所以一些民族意识开始抬头，用自己的语言——中文——始写歌，开始表达。虽然是很简短，很单纯，很卑微的，但很本能的。比如那时的《走在乡间的小路上》啦，《小雨中的回忆》《野姜花的回忆》啦，这些东西代表了大学生对于用自己的语言来唱歌的愿望。

许：当时你怎么看台湾那个主流呢？

罗：我觉得很好啊，他们写他们的，我也在写我自己的东西。

许：不会觉得自己是孤立的声音吗？

罗：有一点，但我觉得我还蛮享受这种孤立的感觉。像早期的《闪亮的日子》，是比较校园民谣的，我轻轻地唱，你慢慢地哼。但我总觉得这样好像不是讲话的方式。所以当初弄《童年》那首歌的歌词时，我是在找这种中文唱歌的节奏，而这个节奏跟模式是可以对应到像我们这样的一种谈话里面的。

许：总是曲子先在脑子中诞生，然后再去找歌词来对应它，是吧？

罗：是的。

许：你自己当时作为一个医学院的学生，你的文学趣味、音乐趣味是什么样子的？受什么样的影响？

罗：我在看诗，自己想写歌词。比如说《童年》，我从1974年开始写，搞了四五年。我就一直在奇怪，为什么我的歌词一直写不好，唱出来词不达意，音跟旋律扣不到一起。所以我开始大量看余光中的诗，看洛夫的诗，看纪弦11的诗，看很多人的诗，寻找诗跟歌词不同的地方。

诗就是不需要按照某种平仄韵律来走，但是歌词需要，因为歌词需要搭配旋律。所以大学的时候，我花了很多的时间研究怎样把中文配对到旋律里面。它有一些基本规则是不能违反的。然后听很多唱片，那时候正好是越战刚结束，全世界都是对于战争、对于核弹的那种恐惧的音乐。

许：那你自我分析一下，你歌曲里、歌词的那种文学的趣味、思想的趣味、曲风的趣味、音乐的趣味，是怎么形成的？比如文学趣味，是台湾的新诗给你带来的影响吗？

罗：有很多方面。因为台湾是个海岛，不断地接受外来的文化。日本在占据台湾的时代带来大量的歌，尤其是1935年到一九四几年左右，因为“二战”，大量像流行歌的军歌进来了。那时候台湾有一个很伟大的流行作曲家叫作邓雨贤，他写了很多很好的流行歌，后期被强迫着跟军歌混合在一起。

国民党到台湾以后又带来大量的流行歌，六十年代又有西洋的歌曲开始进来，再加上还有评剧这种戏曲，台湾本身也有闽南的歌仔戏，所以台湾有很多元文化背景的歌曲，我不敢讲我受哪一种歌曲的影响最大。

我就是从小一路听，小时候听《绿岛小夜曲》，六七岁的时候听贺绿汀先生的《天涯歌女》，然后是姚敏[12]的《第二春》。从上海时期一直到香港时期，姚敏虽然一直没到台湾，可是他的音乐在台湾是很风行的。所以我受到的影响是很复杂的。我觉得你必须要用一个很简单的方式，多方吸收，产生你自己的一个美学概念，再表达出来。思考是复杂的，但是表达出来的那个东西得是最自然、最简单的。

许：你做第一张唱片的时候，这种文化表达的自觉性是模糊的还是已经开始变得清晰？

罗：完全是模糊的，因为我不晓得怎么去定义自己的音乐。既然自己不是爵士也不是民歌的风格，不是特别西方也不是特别日本，台湾少数民族风格有一点，可又讲不出来是哪一块，干脆来个不一样的混合体吧。

许：那文学趣味呢，你会觉得自己跟“五四”白话诗的传统有关系吗？

罗：我觉得有。我觉得像胡适、徐志摩、朱自清那些人，虽然是课本里教到的，但是他们对后世怎么讲话、怎么用简单的方式写文章，是有很大的影响的。是胡适吧，写了一句很简单的诗，

“不要打哪，苍蝇搓他的手，搓他的脚呢”[13]，这很简单嘛，但是再早以前的人讲话不是这样的。

许：对，他第一个作白话诗。

罗：用这个方式来写，我觉得对我们的影响是很大的。后来李敖在台湾论战，写很多批评时局的文章，他对台湾的影响也是很大。

许：对你这代年轻人来说，李敖应该是特别让你们震撼吧？他的那种勇气和批判性。

罗：对，很厉害。李敖跟我讲，他写批判文章的时候，是束起腰带的，打仗的时候人才束腰带，他真的是这样。

许：第一张唱片出来的时候，它的那种震撼性的影响是远超你的预料的吗？

罗：远超我的预料。

许：现在回忆起来，你当时什么感觉？

罗：五味杂陈。其实我就是想把自己表达得比较清楚一点，没想要去当什么抗议歌手。只是，像刚刚提的，我们那个时代真的是比较苦闷，小时候被灌以教条式的东西，一定要跟大陆这边做一个……

许：对抗。

罗：不只对抗，是火车头相撞。然后事实上大家也知道不会这样干，所以我们是在谎言里面成长的。我们是战后baby boom（婴儿潮）那一代，成长的环境比较凶悍。但是我觉得表达自己是重要的，毕竟我是一个受过高等教育、出身医生家庭的人，人命是重要的，生命是必须要被尊重的。所以我去表达想法的时候，我的动机是单纯的。结果收获这么多尊重、这么多注意，我是有点惶恐的。我那时候戴墨镜、穿黑衣服，是想要去抵挡一些东西的。

许：其实是一种紧张感。

罗：肯定有紧张，不知道怎么回事。因为大学刚毕业，毕业的时候二十五岁多点。

许：出唱片才二十八岁，真的是一下子成名。

罗：对。

许：关键是接下来的三张唱片在台湾都非常成功。

罗：还好吧，但也算是豁出去了，觉得要做这个就得把它做好。我觉得可能关键在另外一点，就是有些人说罗大佑敢讲一些别人不敢讲的话，实际那是因为我有医生这样一个职业，没有把自己当成纯歌手、纯创作，有比较大的空间去想一些事情。那个时候在台上表演的感觉，我不喜欢面对这种事情。

许：你最喜欢面对自己哪一部分呢？

罗：这很难讲。我喜欢面对的不是我自己唱歌——因为一有歌声，那个罗大佑又跑出来了——而是弹乐器的那个部分，弹一些别人作的曲，我就很自在，很享受。因为我觉得那不是工作，不需要这么整体地面对大家。

许：是不是到了纽约，一下就觉得很自在？

罗：对。纽约那个空间太大了。那个时候，它是一个暴力跟恐怖的都市，地铁里面常常会有抢劫的，勒死人的。那个时候在纽约大家也苦闷。最成功的企业家，最好的艺术家，没钱的艺术家，要饭的乞丐，在

街上混的无家可归的人，什么样的人都有。我那时候住在农村，跟几个澳洲人租了一个房间，租金两百块一个月。大家都没钱，就互相帮忙，我帮你写点曲子，觉得好像真的找到了一些什么。

许：到了一个真正自由的地方，人会有不同的反应，一个是自由，一个是紧张，可能会迷失自我。你当时是什么心情？

罗：我倒是没有紧张，到那边完全觉得自在。我记得我到的那一天应该是星期五的下午，我姐来接我，第二天进城去，坐那个东方快车，七号车，坐的都是东方人。从地铁一下来，咣一下，另一个世界，帝国大厦就在那边，看到的真的是美国很强盛的时候，这个国家主导全世界的流行文化。我觉得纽约给我的影响是非常健康的，我后来交了蛮多的朋友。

只是现在回头再去看，不管是迪士尼，还是好莱坞，都是在卖一种精神，很人文，很人道，跟这个国家后来做的事情有点不一样。

所以，我开始体会到，流行文化，不管是电影还是音乐，都是在讲理想化的故事。一个像美国这么自由、民主的国家，还是有很残酷的一面和需要完成的国家目标。从2000年以后开始的各种恐袭，

“9·11”，到现在的特朗普当选，这个国家已经不像我们想象中的那个样子。

许：这是作为一个理念的美国和作为一个现实国家的美国之间的冲突。但是不是可以换个角度想，如果没有这些倡导人道主义的东西，它会变得更糟了？

罗：当然。

许：回到那两年纽约的生活，它对你看待事物的方法，包括音乐本身的影响和塑造是什么？

罗：我们以前还是比较从自己的角度看世界，到纽约以后什么乱七八糟的东西都有，它的表演就是越少的东西越好。我从纽约学到的一点，就是发觉我自己是什么，我身上到底有什么是西方那些前卫音乐家所没有的。

后来我到香港去，是杨凡[14]邀我去帮《海上花》做电影配乐——因为当时我不干医生而跑去做音乐时，答应了家里我可以活得不错，不用他们担心。所以我知道我不能变成一个很边缘的音乐家，不能写一些没有人听的歌，我还是得走在主流里，把主流音乐写得格调高一点。到了香港以后，像《海上花》《思念》《东方之珠》这种很东方化、很中式的歌曲就开始出来了。这么大的一个都市反映到你身上，你就想要把自己最内在的东西挖掘出来。反而在台湾，我最早写的是《鹿港小镇》《恋曲1980》这些蛮西化的东西。这有还没有所谓的市场，我其实是比较业余的心态，比较自由的发挥，社会也正好到了一个比较开放、争取

开放的时候。

我出《家》那张唱片的时候是1984年，到1989年，“民进党”就成立了。八十年代走向九十年代的时候，整个台湾社会越来越争取更多的言论自由，有更多的发言权，在政治方面，更多人要求去表达自己。正好是碰到那个年代。

许：有点像从冬天到春天那种过渡的感觉，是吧？

罗：对，它开始要百花齐放了。

许：当时这种时代情绪对你的刺激是非常直接的吗，让你的创造力有一个明显的上升？

罗：我觉得是有的，但是我没有非要跟时代走在一起不可，还有一个当然是因为当时还在念医学院，得去医院见习，得穿白袍，所以没有去跟那时校园民谣的主流。

许：所以那时候你是白天穿着白大褂，夜晚过着一种戴墨镜的生活。黑与白。

罗：对。白天就当医生，我选那个科是X光科，因为X光医师就是判读，不用直接面对病人，所以比较轻松一点。

许：X光是不是变成一个隐喻了？你用X光来面对这个社会。但是在这点上，你是不是觉得自己蛮矛盾的？一方面所有人都觉得你特别厉害地捕捉了这个时代的精神，另一方面你跟时代又保持某种疏离感，并不愿意完全沉浸到他人的世界里去。

罗：我觉得这是我的矛盾，没办法，一个知识分子的思维，得去看问题在哪里，病在哪里，然后自己想办法。

许：分析强迫症。

罗：对，分析强迫症。也想去帮点忙，有时候虽然帮不上忙，还搞得乱七八糟，但总是想在这里面有点贡献，至少不要把事情搞砸了，这是我们这个医生行业里很重要的一个共识。但后来这就造成我自己是很矛盾的人，必须要去做点事情，但又怕自己站得太前面，明目张胆。因为我是很怕，到现在都还不能适应。在这方面我是一个失败的歌手。

歌曲是语言的花朵，

中文可发挥的空间很大

许：你在去纽约之前，其实是一个icon，一个巨大的成功，当时你是什么感觉呢？

罗：偶像什么的，是他们说的，我并不觉得那是我要的东西，这种名跟着表演、歌声，就变成那个样子了，其实还蛮恐怖的。所以1984年我出《家》那张唱片，年底就赶快离开了。因为会有很多压力、要求、期许随之而来，大家要你继续替社会把脉，那个压力太大了，我一开始没想干这个事。

许：所以你要反抗这种压力。

罗：对，所以造成我后来这种比较矛盾的个性。到现在为止，大家跟我说，大佑，这次MV拍完了，演唱会剪完了，要不要来看看？我说不要看，你们帮我看就好。我还是没有办法面对自己点儿诡异。

许：会有对西方的焦虑吗？当时在纽约的很多中国艺术家都会有这种焦虑，因为现在的流行音乐是他们创造出来的，我们只是一个效仿者。

罗：对，有一点这种焦虑。但是我觉得只是时间还没有到，前面阻隔的时间实在太长了。歌曲是语言的花朵，我们却对语言本身设置了太多的限制，比如说要报批、审批、检查。可是，假如这些框框慢慢没有了，我相信，它的开花结果是会来的。

许：当时你在一个英语的环境中，你会重新理解中文，这是一种怎么样的感觉？

罗：这就是为什么我喜欢到处搬家，去不一样的地方住。其实我们讲的都是中文，可是每个地方都不一样，上海，广州，福州，成都，每个地方讲的方言，它的节奏，语言里面的肉跟风，是不一样的，这点非常有趣。所以我在不一样的地方写的歌会不一样，因为你感受到了那个地方独特的表达，含蓄的，或者粗犷的。我觉得这就是歌本身需要的一种模式。

许：在更大的范围里面，因为你听英文歌、日文歌也多，然后又用中文创作，不同的语言和它们所产生的音乐之间的关系是什么呢？

罗：中文因为有仄音，有四声，所以中文本身其实就有一些音乐感存在。我常常举一个例子，你把评剧里面的唱腔延续、夸张以后，就是

一种音乐。

英文是一种符号语言，因为它只用了二十六个字母，重组所有的文字，这些文字是他们文学的基础。而中文是一个一个的字，来自象形会意，每个字里面都有它的情感，每个字都有结构，每个字的发音都有一种独特的力量，所以中文可以发挥的空间是很大的。中文的意境更深入，咀嚼中文的时候，也更有韵味。比如“亲爱的”，远比“dear”里面的亲爱多多了。

中文要想的是如何浅出，而不是更进去。我觉得我们的行为模式、言行举止，跟中文是很有关系的，讲话的模式大概造就了你思考的模式，造就了你的文化观，造就了你人格很大的一部分。

而且我在想，有那么多的少数民族，就像台湾，到后来，我们证明其实他们的音乐的养分最大，因为他们是从最自然的山、河流里汲取养分的。全天下最珍贵的东西都是免费的，空气，阳光，水，青草，这种东西才是歌的来源，才是艺术的来源，真正的创作的来源。我觉得每一个象形文字，都是从土地里面长出来的。

许：但是你又是一个在都市中成长、离土地蛮远的人。

罗：所以要跑，逃离都市，“台北不是我的家”，它变成高楼，变成一格一格的封闭空间，让你必须得跑。现在比较好，你有一部好的车子，开车到外面到处兜一兜，就得到自己要的那种空间了。

许：所以在纽约的时候，吸收的欲望强，创作的欲望并没有那么强是吗？

罗：我那个时候是另外一个阶段的开始。因为我离开台湾的时候，已经把很多东西都丢掉了，那个罗大佑我自己已经不太认识，而且已经没有力气，也不想去认识了。该远离自己，找一个新的自我，重新开始了。

许：你后来生活在香港，周围是一个充满粤语的世界，但其实对你来说，也是很陌生的？

罗：对。别忘记香港人身上的另外一个矛盾是英国。英国这一层影响比日本在台湾殖民要更远。因为他们是远渡重洋，到东方来统治这样一个小岛。

许：而且是完全不同的文化。

罗：完全不同。所以香港人是很会在东西文化里找一种撞击出来，找一种全新的模式出来的。但是香港人又怕失去自己中国的、东方的那一块。所以你看弥敦道上面的招牌都特别大，盖住整条街的一半给你看。招牌上的文字同时有直排的中文，也有横排的英文，直跟横就代表

两种文化的撞击，直排的字都很大，横的就比较小，英文就像是中文的一种和音。这个太有趣了。

没有人告诉你一定得保留自己的文化，一定得把这样的习俗延续下去。但是如果没有我自己那块文化的话，就等于全部被征服了，“我”是说不过去的。所以香港人，甚至马来西亚、纽约那边的华侨，他们是有这个自觉的一保留那个文化，就是保留住你的DNA，你的长相，你的名字。所以很多北京的作家到香港去，就觉得晚清的世界保留在这里，没有动。

年轻人应该要知道人的心是怎么一回事

许：在香港的罗大佑，跟之前在台北的罗大佑、在纽约的罗大佑比较起来，有什么样的区别？

罗：很不一样。我那时候用旋律跟他们沟通，做很多电影配乐，因为配乐不需要有语言，单纯就是音乐。跟徐克、杜琪峰、林岭东、施南生，大家一起研究配乐怎样让人物特性突显，或是让故事发展得更好，把电影的感情表达得更好一点，是这样来跟他们沟通。慢慢地，因为1997年也近了，香港人的国语越来越好，一路走来我的广东话也越来越可以，所以我就唱了半首《皇后大道东》，试着打进香港市场。

许：所以前几年算是处于某种失语状态，比在纽约还要失语。

罗：对，还要失语。因为在香港，广东话你知道的，是绝对强势的一个东西。而且，我不知道你有没有研究过，用广东话骂人，它都是有画面的。

许：我顶你个肺。

罗：顶你个肺，对，把肺都弄出来。他说“你做初一，我做十五”，十五的月亮那么大一个，意思是你先对不起我，我又报复你，还要让你看得到。很好笑。

许：其实广东话的对抗性蛮强的，产生孙中山是有道理的。

罗：很厉害。所以在香港拍电影，我觉得每个香港人都是演员，因为他们都经过了这样的一种历练、竞争，在中环那边走路，要斜着身才能走得快，或者要跑到外面车道才能走得动。

许：对，茶餐厅那么挤，每个人都面对面吃饭。

罗：他们可以接受，两个人不认识，可是可以一起吃饭。我还是没有办法接受这个状态，没有自己的空间。香港人是可以这个样子的，在西方的文化跟中国的文化之间找一个夹缝，慢慢找出他们自己的规律来。

许：给电影配乐，之前没做过，这是一个新体验，当时对你来说这个难度在哪里？

罗：在台湾的时候，电影配乐我有做过一点，可是没香港这么厉害。因为我在的那段时期，从1987年一直到1995年，是香港电影业的黄金时代。每年至少两百部，这么可怕的产量。所以在香港做配乐，做得

不够好是可以被原谅的，因为它一定要出产。

许：速度。

罗：对。但是我尽量想让音乐、主题曲，跟故事里面的人物可以结合在一起，让音符在不同的人身上产生不同的反应，代表他们不同的个性。用故事来讲人的特性，这也是一种磨炼，我自己偷偷学了一种沟通的模式。

许：你会怎么看待电影配乐这个行业呢？你会觉得它是附属的吗？

罗：其实它不附属。西方其实是蛮尊重配乐者的，它是另外一种语言。音乐是电影里面唯一可以抽出来、拿出来、独立出来，甚至可以当作另外一个产品发行的。它在电影院是看不到的，但它会影响整个电影的感情、情绪，加强气氛，以这样的方式来帮导演讲他可能还没有讲到的话。后来也是一个矛盾，当我1987年到香港的时候，数字音乐产生了，大量电子的东西就可以去完成那种管弦乐的配乐。但是不幸的是，跟别的音乐家之间的沟通少了。我正好赶上这个时代。

1990年初，每个录音室都已经有电脑了。到后来你就看到，大量的音乐家、鼓手、贝斯手开始失业，可以使用键盘和电脑的人却大量存在着。这也是二十世纪末全世界发生的一个音乐革命。电脑开始取代人脑，取代人的感情，一直到2000年以后，网络出现，各种各样的行业都受到了挑战。

许：你相信AI这种东西吗？它会取代所有的东西，你会恐惧吗？

罗：我有这个恐惧。我其实对这种商业的、科技的、取代人类本身的智能都有恐惧，它发展得太快，取代得太快了。iPhone，就是一个手机，你平时最多用它百分之五的功能，打打电话，收收短信，发发微信，看看天气，录录音，可是那个公司为了打赢其他所有人，花了那么多的钱，去把它弄成几乎无所不能的东西。我觉得蛮可怕的，因为他赢了以后，真的就是赢者全拿。我们自己深受其害，现在连电脑都会唱歌，会作曲，问题是它唱得还不错。

许：但电脑造不出一个罗大佑啊。

罗：但是一个罗大佑没有用啊。很多年轻人应该要知道，人的心是怎么一回事，我觉得重点在这里，而不是电脑怎么帮我做出不同的音乐来。

为什么台湾现在很注重少数民族音乐，因为那个就是从山上，从树叶，从山泉，从土地，从太阳里面出来的音乐，那才是珍贵的。可如果你只需一个很好的软件，就可以做出比别人更好的音乐来，这个原本珍贵的价值就会被混淆掉，更不要说现在有那么多的社群网站。我们都多久没跟朋友打一通电话了，好像铃响一下会吓死所有人似的。通过铃声

的提醒，我们去接个电话，“喂，什么事”——好像这个事情蛮久没有发生了。什么时候连打电话都变成那么侵犯别人的一件事，要靠微信来表达才比较有礼貌，比较不侵犯到人？

许：你现在回忆起来，做这种配乐工作，对你自身思维的塑造是什么样的？

罗：有帮助。做配乐，你必须要在这段画面里面无中生有，有时候是很理所当然地配上去，有时候是很极端地配上去。做配乐让我学到，艺术创作不只是我们现在要的那个片断。其实音乐创作也是一样的，一样的节奏，一样的写法。有时候中间会出现一个巨大的转变，这个转变对一首歌蛮有用的。

许：那后来对歌词写作的影响呢？

罗：我是在香港写的《爱人同志》，从《童年》《光阴的故事》《家》到《爱人同志》，其实是很大的转变。我还是保留早期摇滚乐的那种节奏，到了《皇后大道东》就比较调侃，但有一点点《爱人同志》的味道。在从皇后大道东、皇后大道西、皇后大道中里演绎和想象出来的那个世界里，对照现在的世界、未来的世界、过去的世界会发生的事情，它的趣味就会出来。比如那首《似是故人来》，“前世故人，忘忧的你，可曾记得起”，这真是绝妙的好词。你可以从这样的作词人身上发现，原来他们这种香港的大学中文系科班出身的人，是可以写出这种东西的。

许：对，某种意义上，香港的中文其实更古旧。在那段黄金时代，香港应该也是特别有魅力的时候。两个历史节点给它带来的那种紧张感，好像突然爆发出来了。

罗：对。1986年那时候，我曾经跟徐小凤和《海上花》的导演杨凡一起，在铜锣湾的一条船上吃宵夜。那天是中秋节，那么大的月亮，在船上吃宵夜，还跟徐小凤这样一个古典美女在一起。那时候徐小凤在1986年办了八场演唱会，是破了香港纪录的。

后来到了谭咏麟、张国荣、梅艳芳，就变成十几场，二十几场，三十几场，甚至四十场。当时股票又是一万五千点、两万点，一路往上爬。大家都斗志高昂，真是个躬逢其盛的时代。

许：对，黄金时代，人与事都是向上的。但是你看当时最受欢迎的演艺人，比如张国荣、梅艳芳，他们身上都有一种宿命感，好像不知道明天会怎样。你会有这种感觉吗？

罗：因为香港人老是“搏到尽”，把自己压榨到全部都没了，几乎是榨干，也许因为他们生活里的竞争太厉害吧。香港比美国、比英国更资本主义。对李嘉诚抽的税是16.5%，但苦哈哈一个月挣几万块甚至一万

块也是16.5%，很资本主义。所以，大家都会说，你尽量去竞争，尽量把别人打倒，讲难听一点，甚至会互相踩得很厉害。香港人又很聪明，太聪明了，很知道团结。

许：那你一个台湾人在里面什么感觉？

罗：我很辛苦，所以不太站到前面去。香港一线的歌手最红的时候，不但要把歌唱到最好，甚至要跟所有的歌迷打好关系，没事最好可以办一个歌迷会。你看刘德华常办这种歌迷会，唱歌、演戏都来不及，还有时间去办歌迷会，我的天，真的甘拜下风。而且刘德华是从来不迟到的。香港大师们的这种敬业精神，这种不能输，必须赢，太强了。

许：但这个东西又会伤害创造力，是不是？

罗：我觉得会有一点，准时可以，但是不要准时到那个地步，让我有点怕。

我快不了，

也不能在快的世界里找到自己的位置

许：意识到自己在中国大陆有这么大的一个追随者群体，是什么时候？

罗：不是自己意识到的，是有人跟我讲的。应该是1992年左右吧，一些朋友跟我讲的，可是我那时候也无缘自己过来。应该是1992年圣诞节，我有个香港朋友是上海人，他刚好返乡，那是他第一次回上海，也是我第一次到大陆来，我们在上海一家叫“老饭店”的餐馆吃饭，隔壁桌在办婚宴。我们小时候听说大陆同胞吃草根、啃树皮，结果一看怎么婚宴上剩下很多饭菜都不吃完，天哪，差距就有那么大。这种政治宣传的东西会把你拉得很远，我觉得大家多沟通是有好处的。

许：你离开台湾之后，台湾发生了特别大的变化，一种戏剧性的变化，但你不在历史现场。这种不在场的东西对你来说是遗憾吗？还是说你也不想在现场？

罗：不，我觉得自己应该在现场，只是正好没在。我离开台湾是1985年。蒋经国1988年过世的时候，我正好在台北录音。这个时代里的事情，这个时代产生出来的人物，我比较不熟悉。台湾是分作三个时代，我们是战后婴儿潮，到下一代年轻人就是野百合时代，现在又是另一个时代。只是现在的年轻人好像越来越不满意现实，越来越觉得好像我们老的这一代把资源都掠夺走了，占着茅坑不拉屎，把资本全部抓在手里不放。所以我觉得对下一代，我们应该教他们一些走得更长远的方式。

许：你会觉得自己跟台湾脱节了吗？

罗：后来我发现其实有一点脱节。因为整个九十年代我是一个比较混乱的情况，所以从香港回到台北住了一段时间。后来因为我父亲得了帕金森氏综合征，我回到纽约去照顾他，1998年我父亲就过世了。那段时间，我自己处在一个很困顿的情况下。接着，1999年台湾发生“9·21”大地震，2000年换届。2000年以后的世界，我觉得从实质上，从意义上，从各方面已经开始翻天覆地地变化了。

许：脱节感会让你不舒服吗？

罗：不会。我这个人有时候比较懒散，就慢慢跟上吧，跟不上那也没办法。所以慢慢去了解他们这一代的人，了解他们怎样思考，多看一点书，跟年轻的音乐人多一点沟通。我们那个时候听的歌、受影响的歌、写的歌，跟后来的歌还是不一样的。周杰伦的唱腔跟写歌的方式，

怎么会跟罗大佑一样呢？怎么会跟李宗盛、陈升一样呢？我在音乐圈已经蛮久了，大家的一些表达方式不同，一个时代里面同时包含那么多的不一样，我觉得也很好。

许：对你来说，这些时代会有高低之分吗？

罗：只有这种比较受欢迎、那种比较不红的分别。从来没有哪一个时代的艺术特别不行，哪一个时代的艺术完全没有人做，哪一个时代的艺术是完全断层的，应该没有。

许：但是确实有一些时代更有创造力，有些时代更平庸。

罗：是，那是因为各种各样的社会力的干预，政治的、经济的，或者什么。可是因为这些不同力量的干预，它反而会反弹得更厉害，不是吗？比如说经济不好的时候，人真的会写一些日常生活里的东西，平民百姓的东西。

许：好莱坞也是因为大萧条这么兴起的。

罗：是这样。所以我觉得任何东西都没有办法阻止人表达自己的想法，表达自己的世界。

许：你开始写歌的时候，其实是从相对禁锢开始变成相对自由的这个阶段，台湾的文学也好，像林怀民他们跳舞也好，都是那个时代开始迸发出来的。在那种相对有点压抑，但是又想反抗的时候，好像最有创造力。

罗：因为我们在那个时代出生，禁锢、教条，跟时代的那种矛盾都太强烈，所以我们那个时代的人的思考是用力的、深入的，是真的需要做功课的。而且，失意的时候也是用力的，因为你义无反顾，你不会去想第二条路，不会想用一个缓冲、模糊的方式来讲话。模糊的方式是我在香港慢慢学到的。八十年代的表达其实非常直接。人的构成就是这个样子。因为环境太残酷了，那时候我们对原子弹的理解不多，但是觉得战争随时可能来，人类随时有可能被毁灭掉。绝对强权的时代，那个张力是很强的，完全没有任何讨价还价。

许：你怎么看待这个时代的张力呢？包括你自己内在的张力。

罗：我觉得现在的世界反而是互相牵制得很厉害的一个世界。比如说全球化，商品可以出去，语言可以出去，纽约、香港、伦敦的股市一起一跌，你就知道全世界经济的脉络今天是怎么走的。你能知道全球的整个大气，哪里有台风，哪里有飓风。可是，我反而觉得这变成一种钳制了。现在的人看起来什么都有，但是非常难以发挥。

因为这些媒体，这些商业科技的发明物，它们都太强了，强到年轻

人要做什么都是快的，没有人可以真的投入。大家在拼命快速应用资源，快速投资，快速拿到回报。可是，这个时代的料在哪里，实质上的东西在哪里？像我们这种十三年才出一张唱片的，就没办法快。我们既快不了，也不觉得可以在快的世界里找到自己的位置。

许：如果晚生四十年，你现在是二十多岁的年轻人，开始写歌，你觉得你会是什么样的？

罗：说不定我也会一天到晚玩自拍。我觉得人在出生以后，很多东西会影响你。不过，可能我还是会比较喜欢用比如木头、水晶去思考，我做任何事情大概都得回到很基本的地方。

许：手艺人。

罗：对，比如说得确定这两只脚是不是踏得很稳，然后这个地面是在十七楼还是在一楼，一楼的话，我大概会比较安心一点。

许：年轻的时候也这样吗？

罗：有一点。

许：某种内在的紧张感一直在，那怎么排解这些紧张呢？

罗：深呼吸。我们这个行业是很不幸的，容易情绪化，但有个好处是可以唱唱歌、弹弹琴，帮助自己舒缓心情，借着那个音出来，其实就是在调你的呼吸。有些人是做瑜伽，有些人是打气功，有些人是打太极，就是在做这个事情。

许：但之前的紧张感是创造力的源头吗？

罗：当然也是。比如失恋，就会把你逼到一个马上有东西出来的情况，这个跑不掉。

许：所以爱情是最重要的一个动力吗？

罗：年轻的时候爱情是最重要的动力，恋爱得动，还失得起恋。现在当然也没有完全对女人绝望，年轻的时候整个人在上涨，荷尔蒙在分泌，世界那么宽，都陌生，对太多事情好奇。

许：什么时候开始觉得这种荷尔蒙减弱了？

罗：应该是自己跑得比较少的时候吧。2014年我搬回台湾以后，已经成家了，就跟小朋友玩，给她讲故事，你好像觉得心定下来了。我想人会不会就是有了下一代以后，才觉得一些任务是要给下一代来完成的，所以必须要帮助她。这是天地之间的一种秘密，我不知道。

许：会担心自己创造力衰退吗？

罗：我永远在担心自己创造力的减退，好在有这个自知之明。因为创作的东西不是你祈祷一下老天就给你，还是得从生活里来。不过我倒觉得，现在回到台北，我看到了台北的另一面。现在是一个新的台北，我要去消化，恍如隔世，又要强迫自己去适应这个新的时代，怎样使自己再活过来，去呼吸已经变成新空气的古老空气。现在心定下来，我觉得好像还可以写一段时间的歌，当然不会是《鹿港小镇》《爱人同志》那种很激情的东西。

现在的世界需要一些定下来的东西，各种各样的电子器械、数字沟通盛行。似乎我还可以写一些比较接近人味的东西。我那个女儿就是，还有什么比这个更接近人味的？她要哭就哭，你完全没有办法阻止她，然后你要哄个半天，想尽各种办法，威胁利诱，去让她得到满足，但又很小心，不要把她宠坏，所以我也在跟小朋友学习，学习怎么样帮她找到一个玩伴，跟他们玩伴的父母来做朋友，谈一谈怎么样教育下一代，怎么样欲擒故纵，怎么样收放，现在在想这种事情。

许：会觉得这种幸福的、温暖的东西，是一种自我麻醉、自我逃避吗？

罗：以前会是，现在觉得还好。现在其实在过一种我以前没有过过的生活，一个屋檐下有三个人，以前的屋檐下都是两个人。三个人的生活变成我的一个新的生活模式了，它会帮助我去了解人的本质。人的本质是很有趣的。比如我牵着我女儿的手在街上走，突然感觉是她牵着我走而不是我牵着她在走。因为小朋友对这个世界没有那么多戒慎和恐惧，反而我们身上充满了防卫。小朋友牵着你的手的时候，其实在带你往一个比较自然的世界走，她手的温度，脚的节奏，让我觉得这样的世界是比较平和的，比较自然的，比较开心的。怎么样，像不像这个年纪的老人家该讲的话？

我们不需要再拥有那么多的愤怒，请饶了我吧

许：说到幸福，那这么多年最痛苦的时光是什么时候？

罗：我一辈子其实痛苦的时光还蛮多的。最近的是1998年我父亲过世那段时间。亲人过世，才体验到人生有这么复杂的事情。其实家本来就不是一个很单纯的整体，它很复杂，因为爱是矛盾的，它的另一面产生出来的时候其实也会很强烈。

许：对。家也有很多压迫性的。

罗：当然，它是个局，有固定的地方，窗子，门。所以，1998年、1999年、2000年那个时候，不管是自己、家庭、社会，都变天了。

2000年以后就愈演愈烈了，好像人类受的苦受的难还不够似的。2001年就来一个，我那个时候其实在纽约买了个房子，没多久就请我太太把它处理掉了，因为在那个时候算是有点幻灭状态。2003年先是“非典”，接下来是伊拉克战争，然后2004年台湾“3・19”枪击案，很多的这种恐怖事件不断传来。同年还有东南亚那个大海啸，几十万人丧生。这种天灾人祸不断出现。我有一段时间失眠蛮厉害，从2004年开始一直到2008年。到2010年以后才好转一点。

许：你失眠的原因是什么呢？

罗：我这个人有时候想得多一点，忧国忧民之类的。世界真的在产生巨大的改变，我们从宗教世界十字军东征的这种仇恨的报复行为开始，到整个世界因为产能过剩，全球化造成的好处跟坏处，再到英国的脱欧、特朗普的当选，整个世界跟我们那个时候想象的世界已经完全不一样了。我不觉得现在有人认识这个世界。

许：是不是也焦虑于作为一个创作者，找不出某种叙事方式、情感表达方式来描述这一切？

罗：很不容易。有朋友问我，罗大佑你怎么不写一个抗议歌，你怎么不愤怒了，你当初的豪情去哪里了？我说天哪，这个世界还需要我们来抗议吗？年轻人已经那么多愤怒，还需要一个老人家来愤怒吗？他们对于世界的不满，对于买不起一栋小小的房子的焦虑，对于没办法参加世界各种各样重要活动的焦虑和愤怒已经够了。我们不需要再拥有那么多的愤怒，请饶了我吧。我倒觉得，需要回到人最简单的模式里，人为什么会心不平、气不和，人为什么会有那么多的欲望。

许：所以这张专辑里面蕴含的你的情感和思考，跟以前是非常不一样的？

罗：对，这是因为阶段不一样，我在写歌的时候并没有这种自觉性。有些歌，比如说《家（III）》，原来是唱过的，可是原来怎么唱都不对。回到台北我发现，中间那段转一下，低一点，唱得饱满一点，可以把家的温暖表达得更好一点。像《握手》，当初编这个曲子的时候，大家比较亢奋，比较焦虑，它其实应该要暖下来，冷静下来。你慢慢会把自己这些年来写的歌调整到这个位置。

许：这张专辑里面最难处理的部分是什么？

罗：比较难处理的，我觉得是自己的嗓子。比如碰到一首歌叫《童话爱情》，是写给女儿的，这个事情没做过，以前都是写给女朋友，所以我不知道应该怎么样表达，唱了十几次，花了很多时间。人到这个年龄，显然是历经沧桑，可是活力跟弹性，还是得表达。比如说我现在还会很注重运动，让自己变得轻盈一点，千万不要在台上让人家觉得你重得好像动不了了。这是人的物理性质，很合乎我把自己放在一个人最基本的位置。

许：以前的很多创作是靠荷尔蒙驱动的，在荷尔蒙衰退的时候，要怎么寻找新的驱动力呢？

罗：第一个就是不能急，因为以前是两年出一张唱片，现在的酝酿期会比较久。现在思考的事情也比较跟土地，跟空气，跟我们可能忽略了很久的事情有关系。比如说我写《致观音山》这首歌，因为我小时候看到的观音山是那个样子，而现在，旁边所有的建筑全部都不一样了。歌的名字叫观音，很女性，很有宗教意味，这样一个感觉，我觉得好像是我这个年纪该做的事情。

许：像科恩那样出唱片出到死、唱歌唱到死，这种生活吸引你吗？

罗：我觉得这样挺好的，干一行就要像一行。如果一个搞创作的人，可以到死前才刚刚发表唱片，好像预言着某些事情，我觉得这样很好。士兵不就是应该死在前线吗？

许：说起这个，你就像个行吟诗人，去各种地方。如果我们换一个朝代，比如宋朝，你会想过柳永那样的生活吗？

罗：会，但是结局是不是要落叶归根，回到自己生长的地方，我就不知道了。

许：是不是中国人的某种特性又开始浮现出来了？

罗：我觉得是有。

许：你害怕这个吗？那种妥协的东西，应该是你年轻的时候最想反对的东西。

罗：我不害怕这个，你生为什么样的人，就接受吧。年轻时反对它的心情是没有错的，因为你一定要证明自己的存在。但是现在对的事情在另外一个年龄不见得是对的，很多话不需要再重复了。你需要有一个新的智慧，来面对另外一个阶段里的人生。你旁边的人已经都不一样了，你是不是该对这些人有新的责任。

不同的时代，不同的阶段，你会做不同的事情，这是很自然的。在我们这个年纪，你还在台上非常摇滚，非要翻滚个三下不可，那就过分了。



Chapter 04 黑木瞳

我最近一次失败，
是三十多年来第一次睡懒觉

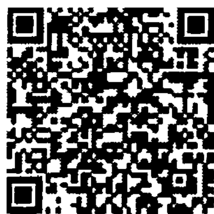
1960年出生于日本福冈

1981年进入宝冢剧团，开始表演生涯

1986年首次出演电影《化身》，获日本电影金像奖新人奖

1997年出演渡边淳一《失乐园》同名电影而名声大噪，夺得当年日本电影金像奖最佳女主角

2016年导演处女作《讨厌的女人》



扫码观看视频

为何是黑木瞳？别人这样问时，我总感到一丝不解。这就像问一个女人，你为何要去见高仓健与木村拓哉。难道这还需要理由？

自从看到《失乐园》，她就永久性地留在我心中。那该是二十年前了，通过一张盗版碟，我感到一个女人的无穷魅力，少女式的天真与成熟女人的妩媚就这样集于一身。她如此富有秩序，却又能勇敢地触犯禁忌。

三十年来，黑木瞳在各种女性角色中切换自如，还加入了导演的行列。我想，即使与她沉默地共处两个小时，也是妙不可言的。

更何况，她是如此的聪慧。从少年起读到的谷川俊太郎、三岛由纪夫，到如何体会中年女人的爱情，她皆娓娓道来。

在别人心目中如此完美的一个形象又如何看待自己的人生？她心目中理想的女性角色又是谁？这次采访就如一场考试，我期望她喜欢我的问题，喜欢这次谈话。这就像一场被延长的青春期的正式终结。

我还特意去了宝冢。它将传统歌舞伎和现代的西洋舞蹈音乐混在一起，重新想象了世界。黑木瞳正是其中的最佳产物。



对作品投入的热情，

我认为是最强烈的爱

许：这个地方我觉得很神奇，我第一次在教堂做访问。

黑木：确实很少见。不过，教堂是个非常神圣的地方，心情也会变得清爽。

许：最近我在做一个关于明治维新的节目，我也看了你主演的《鹿鸣馆》，很喜欢。你演的时候，是怎么体会当时明治时代伯爵夫人的那种心情的呢？

黑木瞳明治时代紧接着江户时代，那个时代里，一切都发生了很大的转变。江户时代的男人，头上还梳着发髻，挎着刀，穿着和服。然后突然变了，变成要穿礼服的时代了，对日本来说，这是一个非常大的变革期。在这样的时代背景下，女性也顽强地适应着，也在发生变化。

所以我当时演《鹿鸣馆》里的伯爵夫人，首先是从江户时代的发型与和服开始呈现的。然后又转向学西洋人，虽说不是完全模仿，但也拼命地学习如何融入西洋文化中。

从某种意义上说，日本人是很认生的，但是只要你敞开怀抱，日本人就有扑到你怀抱里的巨大勇气，我认为这是日本人的一个特性。日本人具有随着变化而变化的特性。伯爵夫人也是这样，和服变成礼服，学跳交际舞，然后又学西洋礼仪。我觉得她是一位顽强的女性。

许：你可否想象，如果生活在明治时代，你会是一个什么样的女人？会做伯爵夫人那些事情吗？

黑木：我觉得我会比任何人都更早地穿上洋装。怎么说呢？到底还是新事物、新风潮更能让人感受到时代的变化。我自己也非常喜欢新事物。我们在守卫古典与传统的同时，也要吸收新的事物。所以我如果生活在那个时代，我会在守卫日本传统的同时，带着挑战新事物的精神去穿洋装的。

许：你从小就发现自己很喜欢新鲜事物吗？

黑木：我觉得我小时候不是这样的。我小时候倒是比较喜欢近现代文学，比如三岛由纪夫、芥川龙之介、岛崎藤村[15]、太宰治他们的小说。我很喜欢阅读，总是在追问何谓日本，何谓日本精神。那个时代的小说家们对这些都充满了兴趣。我读了这些小说以后，感觉与新事物相比，少年时代的我更感兴趣、更想知道的是，我究竟是谁？日本人到底是什么样的一种人？所以我喜欢接触新生事物，应该是进了宝冢[16]之

后。进了宝冢，才第一次开始把自己的目光转向西洋。

许：如果你能碰到太宰治，很自由但又很颓废，你会想与他谈恋爱吗？

黑木：他是小说家，依据自己的信念和想象写小说。在他的作品里，肯定潜藏了小说家本人的精神和思考。我一开始阅读时可能会比较感动，但要说见到这样的小说家，是否会与他恋爱，我自己也不知道。

许：三岛由纪夫自杀时，你应该还是小学生。你对此有印象吗？

黑木：我虽然出生在小小的乡野，但当时报纸用整版篇幅报道了这件事。三岛的自杀令人震惊，战争已经结束了，日本进入高速成长期，他却还在呼吁不要忘记日本之魂。在当时，我不太理解，即便现在，也实在难以简单地予以评价。

许：你开始写诗时具体是写的什么内容？本来想买你的诗集，但是在书店没有找到。

黑木：你早说，我给你带一本。我是小学六年级的时候开始写诗的。最初的机缘是一位叫谷川俊太郎的诗人，他有一本叫《爱》的诗集。当时觉得“爱”这个字很性感，是一个大人的世界，所以非常好奇，很想窥探一下。

许：那你现在对爱是怎么理解的？

黑木：我觉得爱有很多种类，对喜欢的男性的爱，对孩子的爱，工作中同事之间的关怀与温柔。看到悲惨之事的发生，心会痛会受伤，我认为这也是一种爱。

许：在你现在这个年纪，哪种爱是最强烈、最为燃烧的？

黑木：我现在投身于演艺界，对每部作品都倾注了爱，并希望能把这种爱传递给我的观众。对作品投入的这种热情，我认为是最强烈的爱。

许：第一次看到宝冢的演出是什么感觉？看到《凡尔赛玫瑰》的时候，非常震惊吗？

黑木：明明是日本人，却变身法国人站在舞台上。头发也是法国人的金发圈，然后穿上礼服。宝冢的所有人都是女性，女性演绎男性。那个震撼我是永远不会忘记的，这个精彩纷呈的世界居然在日本存在。

许：是不是如今想来，宝冢时代的你们这些日本女孩，要去扮演英

国人、法国人，这种感觉蛮像明治时代，就是《鹿鸣馆》里的日本人扮演欧洲人，扮演美国人，学欧洲、美国文化的感觉？

黑木：是的。我觉得宝冢比较有意思的地方就是你可以演各国的人，而且并没有不相容的感觉。现在我作为演员，去演各种角色之所以都能胜任，就在于宝冢真的非常培养人。

许：宝冢时代在后台等待演出的时候，紧张吗？

黑木：非常紧张，心脏一直狂跳的那种。

许：一上台就不紧张了，还是说一直紧张？

黑木：只要一踏上舞台，站在观众面前，我就安心了。不过，有时也有非常紧张，中途想放弃、想回家的那种感受。

许：刚才我等你的时候就是这种感觉。

黑木：是吗？

许：我想我逃走算了。

黑木：真有趣。

许：但现在不紧张了。

黑木：所以在舞台上还是容易引发紧张的。我尽量通过排练让自己不紧张，拼命努力让自己更有自信。

许：当时在一个全都是女孩子的团体里生活，到底是一种什么感觉？而且每个人压力又很大，竞争很强。

黑木：因为只有女性，反而觉得挺放松的。一群很有女人味的人，大家也很团结。所谓压力，都是自己给自己的。站在舞台上，要演一些比较困难的角色，你就必须突破一个又一个的困难之壁。想让观众看到更好的表演，就要不停地排练。

许：在宝冢的时候就意识到自己迟早要离开吗？还是说对自己的未来有其他设想？

黑木：当时在宝冢完全没有这样的想法。后来我从宝冢毕业的时候，就不想继续干这行了。一旦决定之后，又在想今后干什么呢？然后想到了电影。我挺喜欢电影的。对，那就去拍电影试试吧。于是我就来到了东京。现在回想起来，怎么说呢，可能真的是因为年轻才有冲劲。我是二十四岁从宝冢毕业来到东京的，当时就漠然置之地想，如果到三十岁找不到工作，我就回老家福冈。

演员要投身各种虚幻的世界，所以日常对我很重要

许：你最初见渡边淳一是什么感觉？

黑木：我当时非常紧张，毕竟他是位有名的作家。然后他带我去吃和食料理，但其实没有交谈很多，我也不知道该跟他聊些什么。当时好像点了鱼料理，我就一直埋头吃鱼，因为除了吃，也不知道说什么好。最后渡边先生说，我从未见过一个人能把鱼吃得这么干净，光剩骨头了。

许：你当时读过他的小说吗？你对他的小说是什么感觉？因为他与三岛由纪夫、太宰治都很不一样。

黑木：是的，我几乎全都读过。渡边先生原先是医生，对人的死亡有自己独特的感受。他始终有个很强的意识，死亡与活着的人一直相随相伴。从这个意义上说，虽然时代不同，但三岛对死的思考与渡边对死的思考，应该有相同的地方。渡边淳一的三部作品，《化身》《失乐园》和《无影灯》，我都演过。《化身》可能比较特殊，其他两部都是飘浮着死亡气息的，是活人在面对死亡时的那种悲哀和虚幻，而《化身》则是至死都要辉耀无比的。当然，这也与渡边先生的年岁重叠，在小说中也就自然地反映了人向死才能乐活，为了迎接这个死，人必须华丽地活着的这种死生观。

许：你个人想过死亡吗？

黑木：尽量不去想它。但小时候，若遇到痛苦或悲伤之事，遭遇不顺或需要反省的时候，就会用“自己总有一天也会消失的”来安慰自己。

许：《失乐园》这部电影取得这么大的成功，是不是超出你当时的预料？

黑木：对，是在我的预料之外。我当时感到难以胜任，作品角色的年龄要比我稍大一些，自己太年轻了，我觉得我来演渡边先生描写的凛子，可能会有点力不从心，所以在提案的时候就一直推脱。但导演森田芳光先生找到我，非常坚定自己的方案，最终我是被他说服的。我从来没有想过是否能一炮打响，那时想的最多的是“我能行吗”，一直夹杂着这种不安。

许：那当时怎么决定去演《东京塔》的呢？因为《东京塔》也要处理一个比较复杂的关系。

黑木：《东京塔》是源孝志导演的作品，那个时候我也不知道他看上我什么地方了，他告诉我他想拍《东京塔》，然后给了我一个拍摄提案。后来我读完了江国香织的小说原作，觉得她的恋爱观非常有意思——跟比自己小的大学男孩陷入爱情。里面有句非常有名的台词是“恋爱不是用来谈的，而是用来坠入的”。我觉得这是个非常有趣的世界，就答应拍摄了。

但这个角色非常不好演。源孝志是用男人的眼光，把角色还原成一个欲求很深的人。但原作者是女性，演员也是女性，这时两方的构想就出现了差异。我们与导演讨论了很久，但最终还是选择接近导演的思路，遵照他的想法，尽量往剧本的形象上靠。我自己也认可这个形象。这花了很长时间，而且挺难的。

当我认可了导演的想法再去表演之后，我就会不断揣测这个角色应该发出什么样的声调，声音是高还是低，说话时的腔调又是如何。如果仅靠戏服，是无法进入角色的。第一天拍完以后，第二天也有拍摄任务。那天晚上我边喝着酒，边反复看脚本，并发声朗读。当读到一句台词的时候，突然有种一阵风迎面吹来的感觉。这个叫作诗史的女人，就像风那样说着这句台词，像风那样鲜活，跟那个比自己小的男孩也是一阵风吹过般陷入爱河。最后，也是一阵风吹过般与他分了手。风就是给人这样的感觉。

那时候我的心里也总能感觉到有风吹过，那种角色的感觉，一下子就找到了。虽然每个角色都很难，但像这样能捕捉到某种感觉，是非常幸运的。其实，有一些作品我最终也没能捕捉到感觉，所以说，我觉得每部作品都是挺难的。

许：“一阵风”这个形容好美，如果《东京塔》是一阵风，那《失乐园》呢，是什么感觉？是一场雨吗？

黑木：我觉得是没有空气的感觉。爱一个人爱到无法呼吸，然后因为无法呼吸而死去。《失乐园》大概就是这种。

许：那你在真实的生活中，又觉得是什么感觉呢？肯定不是那阵风，也不是窒息，是什么呢？

黑木：我平常并不把自己当成一位女演员。跟家人在一起就挺幸福的。去家附近买东西，去超市购物，然后想今天做点什么。天气挺好的，就想洗点什么。这些理所当然的日常化的时间也是非常宝贵的。作为演员，要投身于各种虚幻的世界，进入各类如梦的物语，所以，日常对我很重要。

许：电影一拍就是几个月，你沉浸在这种感觉中这么长的时间，当拍完之后，会很不适应吗？因为拍完之后还要回到现实生活中。

黑木：我很少会被角色拖住。我有自己的家，出了这个家门，就如

同开关开启，女演员的样式得以展现。在作品的世界里，成为一个非现实的人，活在非现实的场景中。一旦回家进入玄关，就会想到家里是否有豆腐，今天做什么料理，明天为女儿做什么便当。

许：这两者之间从来不会错乱混淆吗？

黑木：不会。如果不能复位，不能还原自己，下次的拍摄就会非常辛苦。如果一直被这种状态拖住，人是要崩溃的。所以一定要把自己重置一次，抱着好心情睡上一觉。第二天醒来，迎着朝阳说一句：哇，今天也是好日子。

许：你最喜欢东京的什么季节？秋天还是春天？

黑木：我喜欢秋天。

许：为什么？

黑木：我是秋天出生的。非常炎热、燃烧着的夏天过去，迎来一个艺术之秋、食欲之秋。

许：你相信星座吗？你好像是天秤座的吧？

黑木：是的。我只信大好事。

许：其实我们是一个星座的。我也是秋天出生的。

黑木：确实我们很相近。有人说天秤座的人平衡感很好，你认为是这样吗？

许：我至今还没找到平衡感，还在寻找中。

黑木：我们是一样的。

许：不过你给人的感觉是平衡感特别好。这是真的这么好，还是给别人看起来这么好？

黑木：所有东西都有阴和阳，好与不好的一面。我一直坚持不要只看一面。

许老师：如果碰到失衡和焦虑的时候，你是怎么面对的呢？

黑木：有一句谚语叫作“因祸为福，因福为祸”，幸与不幸就好像织网一样交织综错。在不幸的时候祈愿幸福，而在幸福的时候则不能满足，要学会谦卑。我一直用这种心情调节自己，当有压力的时候就想到之后会有好事降临。

被人喜欢，被人讨厌，都是我的职业

许：你觉得这么多年你经过最大的失败是什么？

黑木：我有很多失败，所以很难马上说出哪一个失败。

许：最近的一个，最近的一次失败。

黑木：最近睡了一次懒觉。

许：这也算失败吗？

黑木：这是我三十多年来第一次睡过头。因为要拍摄，每天只能睡两三个小时，疲劳就一直在身体里堆积。

许：你三十多年里只有一次睡过头？

黑木：对，应该是三十多岁以来的第一次，二十多岁的时候有一次。这是我成为演员后第二次睡过头。

许：你已经把我吓住了，太不可思议了，你怎么能对自己这么严苛呢？

黑木：我觉得这没什么，守时是很普通的事，但到底还是睡过头了。这不是故意而为的，而是没有办法，所以现在想来也是可叹的。

许：你是每天都自我反省的人吗？

黑木：是的。

许：每天都意识到自己的不足，也很痛苦吧？

黑木：如果这么简单就能完美的话，人是不会成长的。我几乎每一天都站在摄像机面前，但一年中可能也只有某一个瞬间，会觉得这次演得挺好，会很开心。所以我每天都会反省，反省之后才睡觉。

许：所以你每天都感觉自己生活在悬崖边上？

黑木：没有那么严重。总之就是不积攒压力，把反省作为明天的活力。这次的失败就是下一次的新生。

许：你演了很多不同的女性角色，你觉得现在的日本女性对自我的认知、社会地位是一种什么样的状况？或者说，日本社会对女性的看法，这些年发生了哪些改变？

黑木：我在演艺界，看到的只是一个很狭窄的世界，所以我觉得我没有谈论整体日本女性的权利。现在日本的少子化现象很严重。我觉得工作与生育两不误的环境，在日本还没有营造好。怎么说呢，应该是创造出一个对女性更加体贴入微的社会，女性即便结婚生子，也能安心工作。我觉得这个环境应该更富足一些，社会福利应该更充实一些。这些大家都还在努力当中，我相信今后应该会变得更好。

许：你心中有没有特别理想的女性角色，觉得她是你的榜样，有这样的女性吗？

黑木：怎么说呢，把自己变成一位更为得体的女性，我觉得这就是最为理想的女性形象。我也一直在努力中。

许：从小也没有吗？

黑木：要是从小时候说起的话，我很憧憬的一部电影是《乱世佳人》。那部电影里的女主角斯嘉丽是一位坚韧不拔、充满活力的女性，我那时就很受感动，觉得自己面对生活也要成为这样坚韧不拔的女性。也想在屏幕上看到这样的自己。

许：会想成为像《鹿鸣馆》里的伯爵夫人那样的女性吗？她们也很强，要参与很多社会的改变。

黑木：我不知道想不想变成那样。大政奉还[17]的明治时期，那些人想要把日本变成更好的国家，为此发生了日本人之间很多的交战、流血和牺牲，这才有了今天的日本。所以我认为从某种意义上说，没有明治维新，就没有今天的日本。

至于是否想生活在明治时代，我其实不知道怎么回答好。那个时代的女性应该很坚强，男性很有度量，大家都想守卫这个国家，都想把这个国家变得更好。我朦胧地感觉到，得益于他们每个人的奋斗不息，才有我们的今天。

许：我要来见你之前，我的很多朋友，特别是女孩们都想问你，怎么保持这样年轻的状态呢？她们觉得简直不可思议，你会给她们什么建议？

黑木：也没有什么特别的。做自己喜欢的事。比如拍电影、电视剧，演舞台剧，等等，肯定都不轻松，但在痛苦的过程中，挣扎着完成自己的作品。之后会有充实感，或者想夸奖自己。在这样的瞬间，感觉自己还活着，或者它成了一个活下去的动力。而在平时，说起来真的很遗憾，我是啥也不干的人。

许：会因年龄的不断增长，对衰老有恐惧吗？

黑木：我跟普通人一样，也会感到恐惧。但做演员有意思的是，在二十岁的时候可以演二十岁的角色，三十岁的时候可以演三十岁的角色，所以，随着年龄增长，你可以演一些从前你没有演过的角色。对演员来说，每个时期碰到的作品都是不一样的，不管到多少岁都可以表现自己的演技，这里有期待也有不安。演戏本身我是非常喜欢的，虽然很难，越演越难，但自己也越喜欢。这是一个连续的认识过程，总是想演得再好一点，总是想奢望更多再更多。

许：你演《东京塔》也好，《失乐园》也好，演这些“坏女人”的角色对你来说意味着什么？是一种很特别的感觉吗？因为整体来讲日本还是一个相对保守的社会，你害怕自己演“坏女人”所引发的这些争议吗？

黑木：是的。我年轻时演这些坏人，总在想，这个人为什么是坏人呢？我跟编导们说，脚本里一定要写下一些理由，告诉我为什么这个人会变坏，然后一定要让我演出这个变化过程。但过了三十岁以后，我的意识开始发生变化，感觉到坏人就是坏人，是不需要特别明确的理由的。这个就是娱乐界很有趣的地方。

回到你的问题，观众之中，因为你演坏人，有的会表现出讨厌，但也有观众会觉得这样的角色你都能演，真厉害啊，表示赞赏。有各种各样的观众，就有各种各样的意见，这是非常重要的。比起结果，我觉得不管是哪种意见，能够在观众心中留下印象就是好的。这没什么可怕的，因为这是我的职业，被人喜欢、被人讨厌的职业。

许：我觉得演“坏女人”更迷人，更有意思，好人就不太有意思了。

黑木：对的，我同意你这个说法，演坏人更有趣。作为演员，其实演好人更难，演坏人更有趣。

许：如果当时没有入学宝冢，你觉得你会做什么职业呢？

黑木：我觉得我会去学校当老师。

许：会成为一个诗人吗？

黑木：我觉得诗人连吃饭都成问题。

许：拍摄《化身》的时候，你才二十五岁，需要很大胆的演出，当时有所考虑吗？

黑木：当时导演跟我说，你要把自己想象成砧板上的鱼，任人摆布才行。

许：砧板上的鱼，这是一种什么感觉？是自由还是紧张？

黑木：没有自己的意志，没有自己的思考，全都是按照导演的思路。

许：那你做导演时，也希望你的演员做砧板上的鱼吗？

黑木：让她们变成鱼肉，我认为这拍不了好作品。要尊重她们的想法，让她们所具有的特点转化为拍摄的素材。

许：作为导演的出道作品，当时为什么决定拍摄《讨厌的女人》？

黑木：以女性为主演的电影，在当时意外地比较少。这些女性，她们是怎么生存的，她们是怎么想象生活的。让女性朋友能获得生活的勇气，能得到战胜困难的力量，这类作品我是非常喜欢的。

许：作为一个导演，你在现场会跟演员发脾气吗？

黑木：我不会发火。做导演以后，我脑子里会有一个想象的影像，再与演员们分享。但即便是同样的一句话，由于取舍与感受的方式不同，会产生理解的不同，所以要把自己的表现力和情景力传递给他人。让他人理解是最为困难的。

许：电影是一个很综合的东西，对你来说什么元素特别能激发你的想象力和感受力？

黑木：这还真的不好回答。有时是从音乐那里得到灵感，比如说《讨厌的女人》里，有竹内玛丽亚演唱的主题歌《生命之歌》。我在听到这首歌的时候，顿然预感到我要传递的就是这首歌的真谛。一首歌，定格了我的影片的形象和主题。

许：如果你晚生三十年或四十年，你是现在的年轻人，你会做什么呢？

黑木：我觉得我会去外太空。

许：去外太空干什么？

黑木：去找地球人之外的人类，为地球尽力，为和平尽力。

许：你现在还有什么特别想去实现的吗？

黑木：估计我会再去拍个电影吧。

许：可能有机会将来跟AI一起拍电影。

黑木：也可能会有那么一天吧。但如果出现那种虚拟的女演员就会很困惑，还是有血有肉的人是最好的。

Chapter 05 倪大红

与时代差了半拍，
对我是一种眷顾

1960年生于黑龙江哈尔滨

1985年参演电影《高山下的花环》

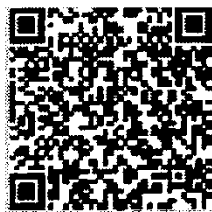
1986年毕业于中央戏学院

1991年参与拍摄首部电视剧作品《我是乡巴佬》

2007年凭电视剧《乔家大院》中孙茂才一角，获第3届电视剧风云盛典最佳男配角搭档陈宝国、黄志忠出演《大明王朝1566》，在剧中演严嵩一角

2014年出演《北平无战事》中谢培东这一角色

2019年凭家庭剧《都挺好》获第25届上海电视节白玉兰奖最佳男主角奖



扫码观看视频

我们彼此都有点手足无措。他说自己紧张，怕读的书不够多；我也紧张，他似乎有别样的力量，在屏幕上，他依靠言谈与行动的迟缓，给你一种暗示，沉默才是力量。

那是在保利剧院的后台，他刚结束话剧《银锭桥》的演出，舞台上的兴奋与疲倦尚未消退。此刻，他正因《都挺好》中的“苏大强”的角色，风靡全国。这是一个演员可遇不可求的时刻，你的角色，跨越出剧情，成为一种社会情绪，一个大众文化符号。

见面后，我特意走上舞台中央。尽管早已散场，台上台下皆空空荡荡，还是能感到被一种氛围包裹。那一刻突然意识到为什么有人会迷恋这种感觉。

两周后，我们去中戏闲逛。在过去的宿舍、练功房、篮球场上，他回忆起自己早熟又晚成的人生。而如今，他的愿望是杀死“苏大强”，期待新生。



那时我也开始留长发，一扭头的时候特帅

许：你是哈尔滨人？

倪：我不是在那儿长大的。我生在哈尔滨，但很小就离开了，因为父母也确实照顾不了我。我跟着姥姥，去兰州、安徽、北京，每年回趟哈尔滨待几个月，然后又走了。

许：从小就是四处游。

倪：对，老是在不同的地方，学习也不是那么稳定，到哪儿都是新同学，都是重新开始认识。

许：现在回忆起来，最初对表演产生兴趣是什么时候？强烈地意识到“我真的是特别爱这件事”，是多大的时候？

倪：其实也就是考中戏之前的三年左右。我不到十七岁就下乡了，那会儿偷了我爸的一本斯坦尼斯拉夫斯基的书，《演员的自我修养》，带到了乡下。实话实说，里边大部分内容我不太能看得懂，什么告诉你怎么用胸腔发声，怎么找共鸣。其实那会儿我也就只是到刚才说的这种理解程度。但是没事会看看，而且那会儿也没有什么娱乐活动，什么都没有。

许：那个时候谁是你心目中最好的演员呢？那时候还只有几部电影可以看吧？

倪：那个时候好像只有八个样板戏，还没有什么电影出来，国产电影也没有，那都是后来的事了。

许：你很少说起插队那段时光，那时候是在黑龙江插队吧？

倪：黑龙江大庆那边，安达畜牧场。

许：你们应该属于最后一批知青了吧？

倪：对。下乡之后，我被分配在马车班，在马车上给师傅当小工，该拉菜拉菜，该拉黄豆拉黄豆。冬天赶着四匹马，给全农场的人上大庆拉石油，那个苦啊。本来我跟师傅两个人一辆马车，去拉石油的话，就再给搭配一个人。一般晚上九点钟出发，一直到天亮五六点钟到大庆。到了后，一块一块石油往车上拉。

许：那是冻成块的？

倪：冻成一块一块的，不会码的话，一车都不够装。怎么码特别是一个技术活，路途又远，还不能让它颠着，颠着就掉下来了。给它蒙上以后系好了，我们只能趴在上头，但是冷，趴不了一会儿，半个小时都趴不了，我就得下来，跟着车跑一会儿。

许：这种日子过了多久？

倪：我是1976年下乡，1980年去鸡西话剧团，户口一直就在乡下，什么都没赶上。1978年开始我就老请假，想考大学。

许：那时候所有年轻人都发疯了一样去考大学，是吗？

倪：是。到1979年底那会儿，我就不回去了，一门心思考戏剧学校。

许：这个决心是怎么下的？跟父母有关系吗？

倪：有关系。十二岁回哈尔滨，看母亲在台上演话剧，跟真的一样。他们演的什么戏我忘了，记得台上下雨，我在底下看，说坏了，下雨了，其实是人家剧场做的效果。我没接触过这些，眼睛不知道该从哪儿看，接受的东西一下太多了，不知道该吸收哪一块了。离开哈尔滨后，就老带着这种想法，忘不掉。再加上那会儿八个样板戏，什么《红灯记》《奇袭白虎团》《海港》，这些我也都喜欢，尤其喜欢《智取威虎山》。

许：杨子荣吗？

倪：杨子荣，少剑波，座山雕。然后自己还琢磨，要是我演座山雕，我能演成什么样。我不会唱，有时候就对着一面小镜子，比画座山雕瞪着眼睛的样子。后来我不还演了一个电视剧《林海雪原》吗，还真演了座山雕。

许：在鸡西呢？1980年在鸡西的生活是什么样的？

倪：当时考戏剧学院没考上，正好鸡西话剧团到哈尔滨招学员，就去考，然后就真的去了鸡西，待了一年多不到两年。后来上中戏以后，我们班里，我和另外一个女孩都是从剧团来的，所以老师对我们是属于严加管教的那种，怕我们养成一种不好的创作人物的习惯。因为在鸡西话剧团，确实演了好多《雷锋》《钢铁是怎样炼成的》这样的话剧。当然也不是说鸡西话剧团的表演风格或者表演水平如何，也不能这样去理解，因为这个话剧团面对的是那一片煤矿的演出任务。剧场里观众的氛围也不是很安静，所以演起来也不是那么的带劲，就是你能喊我比你还能喊，我得镇得住你。

许：那时候对未来会不会挺困惑的？

倪：其实当时倒有一个简单的想法，觉得到了鸡西话剧团，也许将来就能回到哈尔滨话剧院，守着父母近点了。那会儿鸡西到哈尔滨好像火车得十八九个小时，那么长的距离。曾经想过的也就是这个。

但是考学的想法一直没断，而且在鸡西话剧团确实也表现得非常好，加人了共青团，团领导还想培养我，我就跟团领导谈，说还是想考学。领导还是很支持的，同意我考，也同意我提前回哈尔滨准备。

许：如果1982年没考上，你还会坚持考吗？

倪：考不了了，年龄到了，只能希望将来鸡西话剧团保送我到上海戏剧学院或者中央戏剧学院，或者其他什么艺术院校去进修，只能是这样。

许：在中戏那几年最开心的是什么时候？

倪：其实刚上学的那两年是最开心的，到后来就忙着毕业分配。

许：还记得第一天进校门是什么感觉吗？应该是九月底？

倪：好像是八月二十七八号，坐火车到北京站，各种接新生的横幅。不光是接我们这一个班，甭管哪个系的新生都等着，一大车子。

许：还记得那时的心情吗？第一天的心情应该挺特别的。

倪：确实是，我那时候也没来过几回北京，一路在大轿车里就四处看。到了中央戏剧学院，也是四处看。再往后那几天，就去找当时听说过的很有名气的老师，想去捕捉这些老师的身影，但是其实一个也没看到。后来才陆陆续续看到。那会儿姜文，我师哥，他愿意蹲在墙根吃饭，也不理人，也不说话，就吃。

许：他当时在学校里已经非常有名了，已经变成一个传奇，是吗？

倪：特别的不起眼。冬天穿着一个军大衣，老是低着个头，也不说话，反正老是溜边走。有时候我也跟他学，我也愿意溜边，但我那会儿没军大衣，人家有军大衣。

许：当时都有些什么课？

倪：主课是声乐、台词、表演、形体，我偏重表演和形体。其实台词和声乐也喜欢，但就是觉着是不是能够让自己先灵巧起来，随时随地都能把自己身体协调好，因为我要靠身体去创造角色。

许：采访姚晨的时候，她说她大多数时候也不是靠语言来表达的，是靠形体。所以你表演的时候会有意识地把日常动作用进去吗？

倪：得是适合这个人物的，如果不适合，不会做的。

许：你的身体反应是属于学得很快的吗？

倪：我属于肩膀老是放松不下来的那种。我们班好多都学过戏曲，学川剧的，学京戏的，或者是舞蹈演员。他们打小就练的，随随便便这腿说掰就掰上来了，打一飞脚，特别高，我就不行，腿沉。

许：会因此有点排斥这门课吗？

倪：那不会。因为觉得身体太硬，想跟得上同学们，有的时候自己就跑到练功室压压腿，劈劈叉，自己多下点功夫。边上还有个小一点的练功室，里面有钢琴，陈道明老师就弹一手好钢琴，经常晚上十一二点的时候，我这边练差不多了，那边钢琴声就起来了，我就知道陈道明老师来了。有时候我过去，他也不撵我，我就靠着杆，在那儿听一会儿。

许：听起来真浪漫啊。在八十年代的时候，中戏的男生怎么追女生？谈恋爱是个问题吗？

倪：不能公开，公开就退学了。

许：八十年代初，整个中国都变得越来越开放向上，出现各种新的时髦，外国的事物都涌进来，这种变化当时对你有什么影响吗？

倪：我们上学的时候还是比较朴实的。我还记得靠近南锣鼓巷巷口有一个火烧店，老板稍微有点瘸，但平时也吃不起火烧，一礼拜也就能吃上一次。三里屯往北一点有个食杂店，一个月能去买一回猪头肉，就是最好的生活了。那会儿学生也少，四个系加一块儿也就一百来人，非常安静。偶尔我们会聊一聊美院的事，八大艺术院校有时候还在一块儿搞活动，去了你就会接触到很多别的院校的学生。我首先接触的就是美院的长头发男生们。他们留那么长的头发，衣服都是这一口袋那一口袋，鞋也真漂亮，高帮的，皮的。

许：美院是最前卫的？

倪：对。然后我也开始留头发，表演系不让，我说我准备创作一个剧本片段，头发是长的，反正就不想剪。好不容易留起来一点，就觉得谁一喊我，“倪大红”，这一扭头，头发“唰”，特帅。

许：要是碰到那时候的大红，你想跟他聊什么？一个从东北赶来的小伙子，对未来又期待又有点害怕。

倪：会对他说什么……我觉着可能那会儿我还不太努力，还没有真的忘我。可能在某些方面我坚持过那么一段时间，比如刚才说的练习形体，到大四的时候开始忙，拍大戏什么的，就觉得行了，还可以了，这腿一踢也能到这儿来，空翻也能翻了。其实这也是对自己的放松。

过去十年的角色我也很留恋，

但还能往前再走一走

许：跟谢晋导演打交道什么感觉，当时对他什么印象？

倪：要说印象，只能是现在对他的印象，当时没敢有什么印象，就是心突突跳，老是突突突的，紧张。丛珊师姐说有部电影叫《高山下的花环》，谢晋导演想晚上见见你，我那会儿一听就开始哆嗦，就抖。晚上一个人不敢去，拉着我们班几个人一起陪着去的。谢导跟我聊天，第一句话就是，看见你了。我半天也不敢说话。后来我问他，谢导你搁哪儿看见我的？他就说在戏剧学院操场，吊儿郎当的。

他说话带着上海口音，有的时候我也听不太懂，反正他就是笑，老那么微笑着，然后让我演个小品。后来就没有音信了。得有将近一个半月左右，突然通知我和周海涛去上影厂试镜头、试妆，我们俩就去了，头一次坐飞机。

许：啥感觉？

倪：都叫首长，管我们俩孩子也叫首长。

许：拍电影的感觉跟在舞台上表演话剧的感觉，差别非常大吗？

倪：那会儿我还没走向舞台，还处在一个学生的状态，所以也没有那么多的区别，除了紧张没有别的。

许：现在回忆起来，当时谢晋的导演风格是什么样子的？

倪：不断地走戏，在拍摄前一天，最起码半天的时间都是在走戏，不排练，也不拍摄，就是上现场走。那边海拔高，有高原反应，不敢让演员跑太多，像冲锋这样的大场面，就慢慢地走一走，熟悉一下路线，告诉你们机位在哪儿，炸点在什么位置。其他的只要是文戏，不管是重场戏还是过场戏，全部都得走，来回地走，走得熟熟的。我的事不多，但也得去，去了以后就搁那儿站着看。在那种环境下，没有一个不认真的。

许：在屏幕上第一次看到自己是什么感觉？

倪：特傻，就觉得怎么能这样。当然同学都说挺好的，你还能把自己的身体放松下来，这已经很不容易了。戏里头我在石头那儿躺着，看着书，脚还抖着，其实我估计那脚当时是因为紧张在抖，但没想到他们说这个特别棒，你这脚还能那么松弛，还能抖着。

许：都是误会，是不是？拍完之后就没想过再去拍电影吗？肯定会有很多新的可能性出现。

倪：这个怎么说呢，其实我们班，包括系里的老师，是反对我们刚刚入学就出去接戏的。当时拍《高山上的花环》也是没有办法，因为这个题材送到了文化部，谢晋到文化部找人拿了调令来，要不学校是不让去的。老师问我，你自己什么态度？我说去也行，不去也行。但是我又有点舍不得这个机会。

许：那时候戏剧学院的学生对电影会有偏见吗？觉得戏剧是更高级的事情，电影更娱乐？

倪：可能还没有这样的偏见，但确实对出去拍戏的人有点不屑一顾，着什么急，你这辈子不就是干这个的嘛，踏踏实实把基础打好，别那么着急出去。所以回来以后其实挺灰溜溜的，恨不得哪没人我搁哪待着。形体老师更不用说，就是觉得"你这形体白练了，要不干脆你毕业就赶紧改行，别干演员了"。全是这种刺激我的意见，或者说这种不太好的表情。

许：逼得你更发奋了。

倪：就觉得，干了这行之后如果想好好地往前走，一定得是像当时拍完《高山上的花环》回来学校后的那个状态，一定要是那样的。

许：特别难以得意忘形，是吧？但每个人总有想嚣张的时候，想得意忘形的时候，这种冲突也是人的一部分，这种时候怎么办呢？

倪：拍完《高山上的花环》后，我拿了大概有三百块钱，当时算是巨款，给家里一百五十块，自己留了一百五十块，上秀水去，买了件衣裳，亮光的，什么材质也不知道，花了大概三十多块钱。那年的国庆，我们学校去天安门欢庆，放礼花，烟灰落身上了，回来一看，那衣裳就跟麻子似的，完了，这衣服算废了，没法穿，翻过来穿也不行，怎么都不行。这真的是特别难受。后来我在墙上钉了一钉子，就把衣服挂在那儿，告诉自己，以后，这种东西不能买。就那么一直挂着，后来也不知道谁给穿走了，也不知哪儿去了。所以有的时候我觉着，是不是就是因为有过这样的情况在我身上出现，我才会时时刻刻想着，其实我也没什么。

许：听到别人什么样的赞美最开心呢？会让你特别记入心里的。

倪：我其实喜欢舞台演出结束后的掌声，当然影视是没有的。你和不认识的观众，上千的观众，交流了两个来小时，然后他们给了你掌声。这都是很真实的。我真真实实地完成了一部作品，观众也认认真真地感受了这部作品。所以我喜欢这种掌声。

许：从中戏到北京人艺林兆华导演那儿，是一个非常大的变化吗？

倪：我觉得是一个翻天覆地的变化。刚开始和林兆华导演排练《哈姆雷特》的时候，我们就学孙道临老师那种台词的感觉，比如他配音的《王子复仇记》，结果到了林兆华那儿，全部是错的。他在台词上不要求这个，你就像正常说话一样，语速放快，能快到什么程度就快到什么程度，正说着，他说停，然后又让你接着说……后来他就说，你得自己停，你觉得你想停你就停。有的时候，我就故意说一句停一下，看他是什么感觉。因为他也不说什么是好，什么是坏，也不知道他让我找什么，所以我就一句一停，“生存还是毁灭”，停一下，“这是个值得思考的问题”。

但林导聪明，他说，“你别跟我来这套”。然后他就告诉我了，整个戏是有一个节奏的，但是他也不知道这个节奏应该是什么样子，他就想通过这个演员那个演员去说不同人物的台词，去快速地感受他想要一个什么东西。

许：这过程很刺激，就像在做实验一样。

倪：对，大家就会被激发起来，这才知道莎士比亚的戏还可以这样去弄，就真的逐渐忘掉了孙道临老师那种很棒的配音，什么都忘掉了。最后真的就是成了自己的表演，由衷地发出一种带有林兆华要求的那种节奏的说话方式。

许：认识到这一点，对你的表演是一个转折性的改变？

倪：可以说在台词方面对我是一个转折性的改变。如果说在表演方面的话，我觉得还是严嵩这个角色。在《大明王朝1566》里，我一个四十多岁的人来演八十多岁的、这么一个老态龙钟的严嵩，一人之下万人之上的一个角色。因为他老，所以我语速放得很慢。当然从林兆华导演那里我尝试的是《哈姆雷特》这样的话剧，但当人有过一种对语言节奏的实验或者说尝试之后，就会知道这种节奏应该怎样去变化，能借鉴得到。我把语速放得很慢，有的时候半天也不说话，黎叔（张黎）说，这就是严嵩。我就知道这个路数是对的，最起码我知道我可以奔着这种路数去走了。也巧了，《北平无战事》我演一个地下党，你总不能很有激情地说我是地下党，你只能老老实实地、慢慢地去演。我觉得这个慢是对的，后来创造了几个形象，都是这种路数。

许：我很好奇你进入一个人物的方式是什么？比如哈姆雷特，他面临着这么大的家庭变故，是这么一个犹豫的人，要怎么进入他？严嵩是理解权力的所有黑暗的这么一个人，你怎么进入这些人的内心呢？怎么去揣测他们？

倪：其实我刚才说了一点，就是林兆华的哈姆雷特，让我忘掉了所有其他的哈姆雷特。也就是说，一个导演他想把这个戏做成一个什么样的风格，会和你的表演有关系，你得和整台戏的演员与导演统一。不是

说我是怎么做到的，是我们全体都靠近了林兆华想做的风格，所以最后是那样的一台《哈姆雷特》。

创作其实就是导演和演员之间的沟通，我先尽量地给他东西，行不行的，我先释放出来，等着接受导演给我的指令。他觉得这样是好的，我就按照他说的往下走。当我走远了，他会把我拉回来。

许：好像和黑木瞳的回答一模一样。好像演艺界都觉得这个是对的。但如果你是空白的话，你也是无法表现的，你肯定还是在调动之前的经验。这些不同角色，他们都带有自己鲜明的个人经验，你怎么去接近这些角色呢？靠什么呢？

倪：以前创造伟人形象就有那种伟人操，总理就是一二三，把这个动作练好了，基本上总理的感觉就有了。我倒没有什么理论依据，或者说掌握创造角色的这种诀窍，没有这些东西。

我创作人物的习惯是没事就瞎想，没事就琢磨。一个演员确实得会观察生活，作为我来说，我知道什么是我需要的。可能我会先寻找一个外部的形象，再看内心的感觉和我看到的这种形象能不能搭在一起。也许我在前门看见一个人，我觉得这人像严嵩，我就记住他。演《都挺好》时，我看了很多个认识的不认识的老头，但是没有看中的，因为确实我没有想到父亲是这样的一个形象。

许知远:父亲本该是肩扛着家庭重担的，但他没有。

倪：父亲就是一肩膀。好，苏大强这老头，是这样一个父亲，我感受不到共鸣，我想去捕捉，真的捕捉不到。但是后来我抓住了一个什么细节呢？歪脖。一个老是歪脖的老头，我感觉那个老头心里边故事非常多，这一生一定是一蹬一蹬的阶梯式走上来的这样一个老头。所以我要充实我的内心，就先找这种外部的感觉。

许：如果生活中碰到苏大强这样的人，你会和他做朋友吗，还是会很烦他？

倪大红:我觉得我会跟他成为朋友。其实苏大强有时候作，是作得有道理的，他就是想把儿女们作到他身边来。妈也没了，孩子之间打小就有矛盾，我这作作，你们能多到我身边来，也许你们也能缓和一下关系？作回到他身边来，他踏实了。

许：你觉得苏大强和司马懿、严嵩有相似的地方吗？

倪：你要是这么说的话，也能找到相似的地方。比如司马懿也作，说要杀他，当着皇上的面躺地下就闹。你看你一说这个问题，我立马就飞了，开始琢磨哪些角色之间还有这种重叠。这对演员也可以说是一个课题吧，演员每创造一个角色，会吸纳很多东西，当你再去释放的时候，一定会带有你自己本身的特点。

许：是，肯定有些会留在身上，一层层叠在一起。而且很多人就冲这个去看的，这种连续性是仅仅属于你个人的东西。

倪：所以有些演员聪明，他拍续集，这就不存在再创造人物的过程，只是把这一个人物一直延续。

许：你会厌倦的吧？

倪：对，就没有创造力了。再让我演一个苏大强我已经没有创造力了。我确实有点担心自己，以后的影视作品要怎么拍下去。前一段参加了一个中央电视台的活动，我去做一个讲述人，讲述泸定桥那场战役，扯着国旗走了一段。虽说我也很严肃，但后来我自己看现场的视频，觉得这不就是苏大强吗？可能是因为我这发型的问题，明天我打算先把发型变一变。

许：你过去十年属于创造力特别旺盛的时候吗？还是尚未到来呢？

倪：怎么说呢，过去十年的角色我也很留恋，但认为自己还能往前再走一走。现在摆在我面前的是苏大强这个角色，他已经太深入人心了，所以我想把苏大强给撼下去。

许：杀死苏大强。

倪：也许不是立马就能出现一部影视作品，我一去演就能把他给撼下去，但在不远的将来一定会的，还会有一个新的东西搁在这儿。

一二一齐步向前是好，

但也可以有自己的节奏

许：刚刚很多的表达都是在说怎么革自己的命，你有没有觉得现在创作者实验性的欲望比以前弱了？现在都是很模式化的。包括《都挺好》，它其实把每个人脸谱化了。对于创作本身，这是有问题的，它把人的复杂情感变得这么简单。但也因为这种模式特别引起话题，大家就会讨论它。这种类型化有点挡不住的感觉。

倪：这大概是一个趋势。有人曾经跟我聊过，问，倪大红，你喜欢观众给你画的那套漫画吗？我说特别喜欢。其实他话里话外的意思我也听见了，就是说这个作品从艺术水准来说，它是不够格的。但它是统一的，所以它挺好，它成功了。

许：在我们所有人可见的范围里，你是演什么角色都很成功的，有没有一个对你来说特别明显的失败？

倪：有，很多年前，我曾经主演了一部电视剧，就被人换了，他们认为我演不了这样的角色，可能也确实是因为我的形象的局限性，拍了几天，然后换了。

许：多久之前？当时对你打击很大吗？

倪：二十五年以上了。确实有打击。

许：现在还会有一种特别的成就吸引着你想马上去实现吗？有没有一种更深刻地被认可的渴望？

倪：我听过那么一个小故事，有一个行者问得道者，您得道之前干吗？他说我劈柴、担水、做饭。行者接着问，那您得道以后都干吗？他说劈柴、担水、做饭。这个行者又问，那您怎么得道的啊？他说我以前劈柴，得想着待会儿还要担水，然后还同时想着做饭，现在劈柴是劈柴，担水是担水。可能我现在比较像这样的状态。

许：过去最焦灼困惑的时候是什么时候？

倪：九十年代，其实就是1995年左右。当时想放弃这个职业，努力学外语，出国去学习，学导演，学摄影，或者学灯光，反正当时确实就想离开。为什么没离开？就是因为不知道要做什么，目的还不是很明确，所以没离开。当然也出不去，经济实力不够。

许：为什么想放弃做演员呢？

倪：那会儿已经被分配到实验话剧院了，跟着林兆华导演拍完了话剧《哈姆雷特》。其实我是非常喜欢舞台的，而且没有想到毕业以后能有这么多机会在舞台上创造形象，但是当时有点——也不是说想和别人不同，也不是说非要独树一帜，都不是，但是确实有点不太敢苟同当时的表演，觉着怎么那么假，也不说人话。

许：那是一种很孤立的感觉。怎么面对这种孤立呢？

倪：其实我就老是自己和自己比较，心里面觉得我这坚持是对的。

许：对你来说，话剧舞台的魅力是什么？

倪：有次演出结束了，我又在那个空舞台上站了一会儿。尽管台下没有人了，但我立刻感觉到了一股力量。舞台的魅力是什么？是人生突然在那一刻被聚焦了，各种张力显现出来，这个感觉是很奇妙的。

许：你的表演很好，但是特别大的名声倒来得相对比较晚，有时候会觉得和时代有一种错位的感觉吗？

倪：也许就是因为错开的这种节奏，让我还能够静下来，这就足矣。差这半拍是对我的一种眷顾。其实从中戏毕业以后，我这些年最大的一个支撑，是还没有离开演员这个职业，在我完成的这些角色当中，可能还能具有我自己的风格式样。

许：你会羡慕那些总是合拍的人吗？

倪：当然一二一齐步向前是好，但也可以有自己的节奏。其实我有时候想，我也许是一个幸运儿，可能确实是一个幸运儿。上学期间，老师甚至陪伴我们练习到夜里两三点，把家里做的好吃的拿到班里来，一碗牛肉，一人一块，告诉我们谁也不许多吃。老师的条件也不是那么好，而且还要大量备课，他们还能花时间给学生做点吃的，所以我们班有的同学边嚼着牛肉边流眼泪。这不是假的，虽然没发生在我身上，但我觉得这绝对是真诚的。

上学期间我跟谢晋导演合作过，毕业后，北京人艺的大导——大家都叫他大导——林兆华导演让我跟着他一块儿做话剧，从《哈姆雷特》开始，后来到《罗慕路斯大帝》《浮士德》，再后来又和张艺谋导演合作，再往后，是胡玫导演、张黎导演，又是张艺谋导演……我就老趴在巨人的肩膀上，跟他们也确实学到很多，是潜移默化的影响。

张艺谋是个不太说话的人，而且是很沉得住气的那么一个人。甭管是对他的作品的质疑也好，还是个人生活中的磨难也好，什么样的事情他都经历过，但他都可以化解。我看到的全是他在工作当中的状态。我记得跟他合作的第一出戏是《活着》，都1993年的事了。他的屋子里贴了满墙的纸，谁跟谁之间的人物关系，每个场次之间怎么衔接，整个屋子全是和剧本创作有关系的东西。然后他也不睡觉，我跟他在一个楼

层，他在最那边，我是在最这边，有的时候我也不睡，两三点了，看见他自个还在楼道里转悠。

胡玫导演也是。她不是那种女强人，在现场就是看报纸。拍《乔家大院》时，摄影师池小宁对光的要求，对摄影的要求，实在是已经够可以了吧？但她觉得还不行。一个场景的光，她可能就要布一上午。我觉得他们能够在艺术上有造诣，能够出好东西，可能和他们这样一种心态有关。张黎导演也是，绝对不会催什么，有了什么事情，不着急，总有解决的办法，先冷静下来。在我身边都是这样的一种潜移默化。

许：你演过这么多不同的角色，还有什么角色或者人物是你特别想去演的，觉得可以再把他创造出来？

倪：其实特想演一个话不多的。演过这么多的类型戏，帝王将相也好，旧上海的资本家也好，各种爹也好，我可能不想动，不想说话了。

许：所以下一部电影叫《静物》。

倪：想创造一个这样的角色，哪怕这个角色最后已经土埋半截了，只剩脖子以上在演，我都觉得可能会很有意思。如果是这样的一个人物，他应该是一个什么样的故事？还要有故事吗？我想去尝试这样的。

许：你觉得你人生的这五十多年是靠什么推动的？靠创作的快感驱动的吗？

倪：靠什么推动的？这粮食和菜是肯定有的了。

许：有的人特别喜欢自己的青春，有的人觉得中年以后更理解自己和世界，你最喜欢自己哪段时间的生活？

倪：其实我从前也没有什么故事。有那么一句话，好汉不提当年勇，那一定是说他年轻的时候是有故事的，我觉着我的故事只是考学失败，只有这样的故事和经历。所以我就少回忆从前了，就展望未来吧。

许：这未来会怎么展望？掘掉苏大强肯定是其中之一了，还有什么特别想实现的？

倪：还是那句话，劈柴的事就归劈柴的事，再有一个健康的身体。

Chapter 06 陈冲

我喜欢那些不实用的激情

1961年出生于上海

1976年首次出演电影《青春》

1980年凭电影《小花》获百花奖最佳女演员

1981年赴美留学，只身勇闯好莱坞

1987年主演贝托鲁奇执导的电影《末代皇帝》

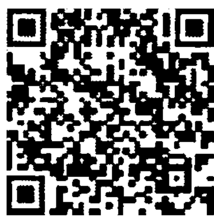
1994年凭《红玫瑰白玫瑰》获得第31届台湾电影金马奖最佳女主角

1998年执导电影《天浴》，获第35届台湾电影金马奖最佳剧情片、最佳导演等6项大奖

2007年凭电影《意》获第44届台湾电影金马奖最佳女主角

2017年执导电影《英格力士》，未上映

2019年主演电影《误杀》



扫码观看视频

“城市之光因疫情陷入困境”，陈冲将这则新闻转给我，她知道我会对此感兴趣。我们都热爱书店，旧金山哥伦布大街上的这一家，尤其引人赞叹。自二十世纪五十年代创立以来，它不仅出售书籍，更塑造文化趣味、时代风尚。它出版“垮掉一代”作家的骇俗之作，是旧金山文艺复兴运动中的重要一员。

我回应说，真想赚一大笔钱，做一个白马骑士，去援助它。陈冲令人放松，在她面前，我可以随意作出任何感叹，她都会理解。

在上海一家老洋房改造的茶馆，我第一次见到陈冲。我兴奋，亦不无紧张。我对她的深刻印象，不是来自她早年的《小花》《末代皇帝》，而是《太阳照常升起》。湿漉漉的头发、天真又过分热情的笑

声，以及白大褂下的浑圆臀部，都令我再难忘却。似乎只有在身上，“性感”一词才被确切地体现。

她的谈话妙趣横生，尤令我难忘的是，她说起多年前与略萨的交往，在伦敦，她跨过一座桥，就能去到他的公寓谈剧本。她也仍有某种谨慎，或许是对一个陌生人的本能反应。

这种界限感在旧金山消失了。在唐人街的一家二手书店，我们即刻发现，对于书籍、作家的热忱，冲淡了之前的谨慎。



回忆是奢侈的，
但人有回忆的欲望

许：雨快停了。

陈：你希望它停，还是不希望它停？

许：还是别停吧。你喜欢这种潮湿的天气吗？

陈：挺喜欢的。这让我有点想要回忆。

许：你不怎么回忆，是吗？

陈：回忆是奢侈的吧。生活有那么多琐碎的事情，能够坐下来回忆一下，应该是一种奢侈吧。人有回忆的欲望，是各种各样复杂的欲望之一。

许：等你的时候我在听猫王。记得你说小时候喜欢听他，那时候听到是什么感觉？

陈：有点爆炸性，有点颠覆性，好像会让人颤抖的感觉。

许：最初听邓丽君是什么时候？

陈：1978年吧，很早。我存了一点钱，背着父母，托人从南方带回来一个小小的录音机，然后就听到了邓丽君的歌，惊讶极了。那时候我们还用她的歌跳交际舞呢，觉得简直腐败透顶，堕落到极点了。

许：到了雷·普莱斯会觉得更堕落了吗？那样脆弱的男性声音。

陈：对，他是很脆弱的，他是磁性的，他没有慷慨激昂地歌颂某一种你根本不能理解的情感，他唱的正是你不知道你心底里饥渴的东西。邓丽君在1978年的时候，也给人这种感觉。她创造了一种孤独，而这种孤独，你原来也不知道它存在于你的内心。

许：在上海外国语学院读英美文学时，有哪些书也会让你产生类似的感受？

陈：其实当年学英语，大部分是不学英美文学的。后来我又重看了当年的课文，真是挺好笑的，翻译也不是特别准确。上外的老师都是国内的教师，好多也没有出过国。就有那么一位老的老师，是圣约翰大学毕业的，我的英语名字就是他起的，Joan，

许：这个名字是什么来头呢？

陈：就是JoanofArc，圣女贞德。

许：是这么一个渊源啊。老师认为你身体里住了一个这么强大的女人吗？

陈：没有，他只是觉得这名字很好。他知道我在申请出国，说要勇敢。

许：上海曾经处在一个非常世界主义的时代，你外公外婆都是那个时代的人，家里有学英语的传统吗？

陈：也有。那时候不知道是中央人民广播电台还是上海人民广播电台，教英语，我很愿意听，到时间就要听广播。我母亲跟我一块儿听。她原来读教会学校，稍微有那么一点基础。学英语的时候才发现，我外婆特别勇敢地把唱机保存下来了。“文革”时，大部分的照片、日记都被烧了，但她有一个小皮箱，里面保存了很多连环画。当年的连环画真是好啊，最好的艺术家们画的。

许：只能画连环画了。

陈：对，只能画连环画了。我生病的时候，不能上学，感冒啊，伤风啊，一般是冬天，外婆会把厚厚的窗帘放下来，给我讲故事，给我看这些连环画。

许：印象特别深的是哪本？

陈：《哈姆雷特》。她和我母亲还有我都挺喜欢看。有一些东西，居然我们三代人都喜欢，现在回想起来挺温暖的。

许：你想起外公外婆是什么感觉呢？他们生活在（上海）非常开放的时代，那时候的上海也非常迷人。

陈：我觉得真不容易。我外公其实不是出身于什么优越的家庭，他是一个很贫穷的教师，他的好学勤奋、他对科学的那种激情，使得他当年能够到英国、到美国去，回国后又得到这样的成就。他有一个梦想，是研究阿片受体，但回国以后战争会有许多其他的需要，比如研究磺胺类药物替代抗生素，解放后研究血吸虫病的治疗，他一而再再而三地等待。后来到了七十年代，他原来在英国的同事把它给研究出来了。这原本是他的一份最爱，他根本就是为它而生的，但最终实现不了。

许：你们家庭其实是二十世纪中国动荡的某种缩影吧，无数的遗憾，未遂的志向，这些对你有什么样的影响？

陈：我为他可惜。从我读到的资料当中，可以看到他是怎么样的一个人。我想，也许我们可以是忘年交，我希望我认识他。从文学的角度，或者从电影的角度，这种未遂的梦想更有戏剧性，但对一个人的人生来说，却是遗憾。

许：彻底的悲剧。

陈：我外公是在“文革”中自杀的，对一个孩子来说，你根本不懂，你也不理解，没有人会和你谈论，死这件事情是不可以说'的。这会让你思考，到底生命是为了什么，到底怎么样的生存条件是你不应该接受的。

许：这么多年过去，你有什么特别的无奈吗？

陈：可能等到老透了，临死前，会有总结吧。我相信每个人的生命当中都会有很多无奈，但不能沉浸其中，不可自拔。心情不好的时候，无望的时候，想抓头发的时候，我会把它承担下来，我会承认它的。

电影工作者本身的信念很重要，怀着真诚的理解才可能把电影拍好

许：什么时候读到《英格力士》[18]的？

陈：挺晚的。那时候我没有太关注国内的书，是合作过的一位朋友让我看的，那时他们已经准备要拍这个戏了。

许：为什么选择拍它？

陈：我觉得我还可以给予它一些东西吧。过去几年当中，也有其他人找我导戏，但我找不到感觉。感觉对我很重要，我不是科班出身，不太可能工匠式地完成一部电影——其实这是一门技巧。但读完这本小说，我觉得我是可以给它加分的。

许：你觉得自己能加什么分呢？

陈：我给它的是我的情感，是我自己的这份回忆。

许：这部小说里什么最击中你呢？

陈：主人公刘爱和他英语老师的关系。在那样一个贫乏的、艰难的岁月，他的老师让刘爱感受到了内心最柔软的那一部分，在那个年代这是危险的，是被杜绝的。在青春期，有一个人能够让你感受这种对美好的渴望，这是最打动我的。

许：上海女人去想象新疆这样一种巨大的背景，有困难吗？

陈：当我到一个完全陌生的地方，完全陌生的文化、色彩或者气候，离开生活中熟悉的细节，不再有任何功利的考虑——这个功利也不是平常说的那种功利，而是指不用再考虑去哪儿吃饭去哪儿顺便买些什么，再也没有任何顺便的东西了——这个时候你所接受的，完全是审美上的感受，某种程度上你的敏锐性会增加。所以我一直在寻找一些陌生的感觉，而不是去寻找最熟悉的东西。

许：对《英格力士》中那个最迷人的角色——英语老师，你是什么态度呢？

陈：他其实有很唯唯诺诺的那一面，说话声音轻轻的，也没有任何特别勇敢的行为，但他是整部电影中最坚强的人，因为他是唯一一个真正有信念的人。我比较反感有些电影对坚强的表现，那其实是对坚强的某一种想象。比如被砍头之前，你根本就在颤抖，你在恐惧，你根本不

想再等待下一时刻的生命了，可是因为某一种信念，你挺过来了。挺过来的时候，你可能是躬着背，弯着腰，可能在尖叫，但是你没有做叛徒。这才是坚强的某种真实样貌。

我脑子里的英语老师，是一个那么普通的人，但他有一份他要保持的生活品质，他和刘爱之间那种温柔的情感，在那个年代是最有颠覆性的。他没有按照时代的脚步，像牛群里的牛那样去生活，他不是见机行事的，不是看着风向做事的，而是以一种永恒的脚步走在生命的路上。这就是我对英语老师的那一份爱，也是我希望自己能做到的。

许：那一代人在革命叙事或者说唯物主义叙事的塑造和影响下，都有一个逐渐挣脱的过程，然后重新寻找。对你个人来讲，这种挣脱是怎么发生的呢？

陈：套路式的表达，其实我当年是完全接受的，我也会站在舞台上朗诵。但潜意识里可能知道这就是一种表演吧，好像生活在一个大舞台上。对我个人来说，一个比较大的转变是出国。我记得出国后看了一部电影，《烈火战车》1，看完我才知道，英雄人物原来可以这样来表达，它是对人性本身的肯定，你不能去抹杀他的个性。所以我在电影里感受到的是生命力，而不是一个空大的口号。还有就是，电影工作者本身的信念也很重要。如果今天让我去拍一个主旋律的题材，那我首先肯定要相信这个信念，怀着一种真诚的理解，才可能把它拍好。

11981年出品的英国电影，讲述了两名运动员通过努力赢得奥运短跑金牌的故事。

许：《英格力士》里有两种信念，一种是宗教式的，另一种是希腊式的，为了某种个体的、人的拓展。这两种信念，哪种对你更有吸引力呢？

陈：可能更认可个人意义上的吧。

许：个体的丰沛性。

陈：对。女飞行员埃尔哈特19，为什么至今人们还在想着她？她不是为了未来的航空事业去冒险，她是出于一种非常个体的冲动，一种对航空的激情和偏好。这样的人最有创造力。我喜欢那些不实用的激情，那是对人本身的一种拓展。

许：当年《小花》这么打动人，其实也是因为它有着某种对人的更本能情感的表达，是不是？

陈：是，《小花》的表达的确是和之前其他的电影叙事完全不同的。兄妹之情、上一代与下一代之情、一些暧昧的恋爱关系，很模糊地给人带来了爱与向往。

许：你对谢晋是什么印象？当时还是一个挺懵懂的小姑娘，怎么去面对他提供的那个世界呢？

陈：当时我很害怕他，每次拍完戏，我肯定是待在照明的卡车上，绝对不会跟他坐在一个车里，我太怕了。那会儿确实有点太年轻了，而且当时的十七八岁跟今天不能比，我们是在特别闭塞的情况下成长的，几乎就是一张白纸。我记得他为这部电影写了许多剧本以外的小品，是戏与戏之间被留白的内容，我们差不多花了一个月的时间来排练。这是我每天特别害怕的一件事，害怕自己的无知，害怕做不到。这一个月的排练是我一生当中上过的最好的表演课程，改变了我的人生。

许：当时对刘晓庆是什么印象？

陈：很豪爽的个性。我进组的时候才十七岁，是在《小花》剧组过的十八岁生日。所以她不怎么带我玩，把我当孩子，没什么可多跟我聊的。我就觉得特别羡慕她，会唱歌，会弹洋琴，这都是我不会的。还有就是，不知道为什么她老有午餐肉吃，羡慕得不行。那时候我特别馋，一顿能吃四五个大馒头。

许：在一个剧组里，几个月时间生活在一起，彼此感情迅速加剧，突然又都散去，这对一个人情感的考验是怎么样的？

陈：小的时候，每次离开摄制组，就是大病一场的感觉。那种惆怅根本不是一个少年应该有的。所以我现在看到剧组里的小朋友道别的样子，觉得太理解了。当然等到老了，就不当一回事了，也不能当一回事了。其实这就是一种马戏团式的生活方式，大家在一部大篷车里坐了好几个月，然后你去其他城市演出，跟了其他队。

许：马戏团似的情感方式会对更日常的现实情感带来什么样的直接影响？

陈：这种生活方式，是一群人特别紧密地在一起，从早到晚。现在有网络了，你还可以去关心其他事情，过去没有，它是封闭式的，好像世上就这两三百人，这就是全世界了。这种感情会很畸形，会畸形得很激烈。

许：这对现实的情感会有什么样的影响呢？

陈：可能会让你有点上瘾吧。

许：因为强度足够大吗？

陈：对。

许：会更受不了日常生活的平淡吗？

陈：其实也挺渴望的。人都是这样，需要色彩，也需要平淡，很贪婪。

许：你拍过的哪部电影最让你释放内心的感受？

陈：目前还没有吧。每次都会有很多后悔，每次都会有很多遗憾，每次都是隔靴搔痒的那种感觉。

许：到目前为止，哪个角色让你觉得特别难，特别有挑战性？

陈：特别有挑战性的都是特别烂的角色，你怎么演才能不让自己无地自容啊！

许：比如呢？能说说吗？

陈：我都记不住了，我演过好多烂戏。好在做演员的，你演烂戏人家没看过，因为那戏烂，没人去看。

推翻自己的过去，
是一件困难而且痛苦的事情

许：如果当时没出国，命运会怎么样？

陈：那肯定有另外的挣扎，人就是在挣扎当中度过的这一生。出去的这么些年，我挣扎着的这么些年，的确拓宽了我的地平线，我不能想象没有它会怎样。不出国的话，我肯定会比现在狭隘一些，视角会不一样。我喜欢现在的视角，更宽容。这种宽容不是一种慈悲，而是一种理解。

许：你去纽约的时候，是很茫然、莽撞地去的，并没有完全意识到后果？

陈：没有任何后果的概念，就是对远方的憧憬。那天我看了《布鲁克林》，讲一个爱尔兰姑娘移民到纽约，特别想家。比起我来，至少她的语言还是通的。现在回想，当时那份想家的感觉、那种思念真是我这一生体验过的最强烈的情感，可能比思念一个情人还要强烈。你失去一切熟悉的东西，这种牺牲是很大的。

许：远方的代价啊。中间有特别动摇过吗？

陈：好像也没有。没有因为感情上的痛苦就改变自己的决定，没有过。

许：你是那种生活在此刻的人吗？

陈：我希望是，我的理想状态是这样的，但也不很容易做到。其实我挺固守的，跟其他到美国的同一代留学生相比，我融入得比较慢。他们没有祖国的概念，而我总是在考虑价值观，考虑某种文化上的冲突，负担就比较重。

许：除了亲人，当时中国还有什么意象让你特别留恋？陈：集体主义吧。美国是完全个体化的。

许：非常孤立的、原子化的。

陈：我是一个“文革”中成长起来的孩子，一下飞机，突然就把我撂在了纽约，所有的价值观一下子没了，突然间要对自己负起责任来了。我当时不知道个人意志是什么，所有的对是别人教给我的对，所有的错是别人教给我的错，现在要用自己的良心去分析，用自己的良心去感受对错，这对我来说是完全陌生的。集体主义容易得多，它会提供一种安

全感。所以当所有的决定都要自己做的时候，很艰难。但这其实是人应该有的，一个人没有自我意志就很难有道德底线，因为你没有办法担当。

许：你是什么时候真的建立起这种个人意志的？

陈：很难说，这个过程太漫长了。就像一个三岁的孩子，一切要从头开始学。推翻自己的过去，是一件困难而且痛苦的事。

许：最初对纽约最强烈的记忆是什么？

陈：想马上写信，看到许许多多的东西都想马上写信，这是我最强烈的记忆。还有就是我在学校的时候口语是比较强的，但是你突然发现，即便是乞丐，口语都特强，你就知道口语强也没什么用0

许：多么痛的领悟。洛杉矶呢？

陈：我在洛杉矶的时候，不是特别快乐。整个电影工业的气氛老是在你的生命中震荡着，你很难松弛，很难有那种望着窗外的时刻。

许：那一段应该是最斗争的时候，是吧？

陈：那是比较艰难的十年，各方面都有许多困惑。那时毕竟还年轻，今天再让我去过那种日子，我受不了。

许：现在回忆起当年《大班》引起的争论，还会不舒服吗？早就不会了吧？

陈：就好像在看别人一样，像别人的人生。

许：1986年拍《大班》的时候，中西方正发生特别强烈的冲突，到现在中西方关系又发生了新的变化，这些对你个人会造成什么影响？你会去想吗？

陈：我不大去想。

许：但你又是这种融合与冲突的一个象征性的人物。

陈：融合与冲突都是一种误解，从来就没有真正地互相理解过，突然和解也都是一种误解。就像两个人结婚了，相爱当中也有着某种偏见，因为这种偏见而结婚了，因为这种偏见而离婚了，没有一刻是真正刻骨的、切肤的认识。

许：你也是这个巨大的误解中的一部分？

陈：是。我因为在两种文化中都比较深层地生活过，所以能够看到这种荒诞性。误解主导了这一切。

许：其实中国也在发生巨大的变化，年轻一代的思维方式、生活状态都在改变，你怎么理解这种变化？

陈：那天我在外滩和朋友一起散步的时候，我说中国人真挺伟大的，改变了整个地平线。我有种刘姥姥进大观园的感觉，所有的楼都在闪动着，我觉得自己像在一个动画片里，被震憾了。但作为一个上海人，同时我也会突然有一种思念，对儿时那种特别人性化的建筑和城市规划的思念，这个可能就是老人言吧。对今天的年轻人，我有很多特别欣赏的地方，我很喜欢和年轻人聊天。

许：某种意义上他们应该更个人化吧。你觉得他们普遍的弱点是什么呢？如果有的话。

陈：我不知道。他们好像更追求真实，不愿意为你做太多的戏，但与此同时，又失去了一种真实的质感，可能这也不算是弱点，是一个文化的潮流吧。他们情愿把粗糙的质感摩擦掉，一切都可以

一切都很光滑。这种缺乏可能会造成一些后果吧。

许：对他们的创造力会有影响吗？

陈：肯定有。失去对生活本身的一种关注，肯定影响创造力吧。还有一层影响就是，你的头脑每一秒钟都在被刺激，颜色的变化、光线的变化、消息的变化……短暂的小小的刺激，你永远都在被娱乐着，所以你没有机会觉得单调，没有机会更深刻地欣赏某种东西。而创造力必须要单调，在独自单调的情境下，它必须用想象力去弥补。现在的孩子们缺乏这样特别单调的时刻，这个杀伤力是很大的。

许：缺乏那种真正的耐心。

陈：看着窗外太阳慢慢沉下去，觉得夏天好长啊，一个下午好长啊，缺乏这样的时光。

许：这种时光你现在还多吗？

陈：我需要这种时光。我要有空白，我要有不少的空白。生活太繁忙了，而且人总觉得自己不繁忙的话就不够努力，但这样会失去很多。

许：忙碌是美国人当初最大的输出，美国人特别爱忙碌？

陈：对。但美国因为历史比较短，对自然还是很热爱的。只要还有足够的机会接触自然的话，不管怎么说，诗意的一面仍然被培育着。

许：你很早就发现自己是需要独处的吗？

陈：谁说的来着，最好的事情都是你一个人的时候发生的。

许：那你怎么跟人相处啊，要是这种事情总是一个人的时候才发生？

陈：幸福与幸福之间，总得要有其他内容吧。说最好的事情都是一个人的时候发生的，可能稍微过了一点，但没有独处的话，我的其他感受肯定就没了。你发现自己喜欢独处是什么时候呢？

许：中学吧，特别喜欢应该是三十岁以后，四十岁以后就非常清晰地意识到必须要独处，必须要有那种自由的感觉，不然就什么也做不了。

陈：那种时候就是天马行空的时候。

许：觉得在任何时间都应该有欲望，或者勇气，或者可能性，开始一种完全不同的生活。这些现在都是陈词滥调，但我还是挺渴望的。普鲁斯特说，只有一个内心很匮乏的人，才喜欢不断地见识外面的风景，我想我可能就是内心匮乏吧。

陈：没有啦，你其实是在那里见识内心的风景。独处就是在见识内心的风景。这个时候你应该就是你自己。

许：越是自己的时候，整个世界就越丰沛。所有的时空都向你涌来。

陈：对。因为太难做自己了，尤其在人跟前，太难做自己了。

许：你已经做得非常好了呀。

陈：所以需要独处啊。

电影应该是更接近诗的

许：说说意大利老先生贝托鲁奇吧，我很着迷他。他对色彩的控制，对演员的把握，他的音乐感，多好。

陈：其实就是诗意吧。电影应该是更接近诗的。他的父亲是诗人，他自己也是一个诗人，是一个可以在日常生活中看见诗的那样一个人。

许：《末代皇帝》确实给你带来很大的改变吧？

陈：我还记得到北京加入《末代皇帝》摄制组那天，正好在拍小溥仪的母亲把他留给宫里的奶妈，自己回家那一场戏。溥仪的母亲当时是北京饭店的一个服务员扮演的。一个满族的女孩子，没有演过戏。她把溥仪抱给奶妈，转身就走。不知道为什么，我就震惊在那儿了。整个场面，那种光线、质感、色彩，那种考究……我就在那儿站了一天，看他们把整场戏拍完。我十几岁就开始拍戏，但那天让我觉得好像第一次到现场，从来没想过电影拍摄给我带来那么大的惊喜，让我那么振奋。导演、摄影、美术设计、服装设计，一切都能理想地综合起来时，你站在面前，是被震憾的。后来我开始导戏，可能也是因为有这样一种记忆。我还记得特别深的是，我们的传奇的摄影师讲话时的那种温柔，轻轻地，整个现场有一种爱在其中。

许：你能在你的剧组贯彻这种感觉吗？

陈：不是那么容易。但至少有一点，我从来不会提高了声音去骂人。

许：你很少发火？

陈：我发火很厉害的，但我觉得现场发火是很不好的。

许：像贝托鲁奇或者姜文，他们都对历史的变化充满热情。对巨大的权力、场景的理解，某种意义上是非常雄性的，这对你有影响吗？

陈：贝托鲁奇其实比较双性。他有特别女性的部分，有一种偏执，一定要把他的观点在你头上狠敲几棒，一定要你接受。姜文属于特别帅的，他的那种场面感，让你很难在他拍电影的时候觉得单调。

许：关锦鹏是另一种方式？

陈：对，他有一种对女性的羡慕和冷眼的剖析。这些导演都是我很喜欢的。其实导演是需要很个性化的，如果模仿了任何一个人，那就彻底地失败了。

许：作为一个导演，在创作的过程中，你觉得自己特别敏锐的部分是什么？

陈：不知道。

许：特别不强的部分是什么？

陈：在技术上不是特别熟练。在监视器前，我可以看到哪里不对，可是应该把机器移到哪里才是最好的，我不一定马上就知道。我是凭着直觉在工作，当然我也有很多的经验，但是在技术上不是那么熟练的。我完全缺乏导演需要的那一份工匠性技巧，去弥补它就只有靠个人感受。

许：什么样的状态下会让你感觉自己有特别多的想法跑出来？

陈：我还真不知道，我要知道就好了。有的时候会觉得枯竭，有的时候会觉得很有创作欲，有的时候会感受到它，有的时候感受不到，好像挺神秘的。

许：在这个过程中，女性的意识强吗？

陈：我没做过男人，也没法比较，只能说是作为人吧。当然也肯定是女人，因为我的确是女人——我应该还算是。

许：你怎么看待创作者和他的某种情结的关系？比如说奥利弗·斯通对越战有情结，贝托鲁奇对权力有情结，你的情结是什么呢？从《天浴》到《英格力士》，你的情结到底是什么？是对少年时候的记忆吗？

陈：我不能够完整地回答这个问题，因为有一些我想拍的东西可能拍不了，但我可以说，更多的是和中国有关系的东西。虽然我在国外已经生活得很流利了，但要在那里拍一部电影，我还没有找到最切肤的点。你所选择的主题，其实不是你选择的，是你的人生选择了这个主题，你是被选择的。当我被打动的时候，当我被引起冲动的时候，我知道我被选择了。

许：你怎么看李安式的尝试，他可以拍美国人，也可以进入中国人的世界？

陈：他非常有才华的地方就在于，他可以把所有这些国外的故事，用他自己的情结表达出来。他是有这样一种本事的。他非常专注于自己的那一种情结，每一部电影里都有，这种表达才是由衷的。所以他虽然接触了那么多种不同的题材，但不是工匠型的导演。

许：我很喜欢《喜福会》这部电影，如果现在让你处理海外华人的

题材，你会怎么处理？

陈：每个人的幻想是不一样的，这会是你叙述里很重要、很独特的一部分。《喜福会》对母亲的世界有一种遥远的幻想，而对我来说，我的幻想可能是某一个让我对它存有迷恋的世界。但这个其实是非常下意识的，准确地去分析的话，肯定是谎言。有些东西是不可言语的，你要自圆其说的话，就是谎言。

许：到美国之后，你怎么理解其他海外华人的行为，或者说他们的思维方式、情感方式？

陈：他们比我脆弱。那个时候，在很长一段时间里，有着一张华人的面孔，你就永远是一个外国人。即便你生在那里，长在那里，即便你半点也不懂中国话和中国文化，人家也不会把你当成自己国家的人，人家是把你当成中国人——那当然是一个非常易受伤害的地位，会很敏感，所以他们总是很敏感。

许：你和尊龙合作的时候是什么感觉呢？

陈：我的感觉是，跟他在一块儿的时候，他总想唱歌，总想请你吃饭。他很快乐，很热情，有一种感染力，然后突然一下子就不见了，他人就失踪了，我的印象是这样的。

许：那是非常好的马戏团人。

陈：他有一种可看性，是让你想看的那种人。你会觉得他的生命经历里，一定有许多不为人知甚至不可告人的秘密。这样的脸，这样的眼睛，在银幕上容易有魅力。银幕是很厉害的，你在里面会发现天生就有故事的人。

许：你会特别被这种人吸引吗？

陈：年轻的时候会，现在也会。当然了，这个人他得有起码的人格，不是说光有神秘感就行。

坚持理想的人，

在我的心目中非常耀眼

许：你的阅读量非常大，文学趣味对你的影响是什么？

陈：我的生活经历有限，读书可以丰富你，因为你不可能把各种生活都活一遍。而且好的小说能够让你体会到人格、人性和人的一种梦想，比现实更有感染力。

许：因为它的浓度更大。

陈：我有一段异常爱书的年代，不光是爱书，是需要书。

许：书是很大的一个陪伴和慰藉。

陈：其实是我太困惑了，总觉得也许可以在书里找到一些什么。前阵子翻出来我和我先生之间的传真交流，上面写着：请给我带以下这五样东西。有一样是裙子，再一样是最配它的一双精致的鞋子，后面三样都是书，而且都是以前看熟了的书。我这才想起来，那时候真是需要书啊。

许：是啊，那么年轻，怎么面对那样大的一个世界呢？

陈：我都能想象当时寻求的心态，真的就是拼命在寻找。最近挺有意思的是，我女儿在大学里读的一些书，是我刚到美国时迷恋上的书。我们全家共用一个亚马逊账号，我会知道她现在在读什么，然后捡起来重读一遍。

许：是什么呢？

陈：比方说《夜色温柔》《了不起的盖茨比》《洛丽塔》。

许：你觉得盖茨比身上那种脆弱性吸引你吗？

陈：他有一种特别的精神，是暴发户身上的一种诗意，我认为的美国精神就是这样的。

许：说到诗意，你什么时候意识到电影应该是更诗歌性的，而不是散文，不是小说？

陈：好的作品不跟你解释任何东西，在那么模糊的状态下，有一份准确性，然后给你带来震撼，直入你的灵魂。这不就是诗歌吗？这才是

电影的力量，而不是用台词去叙事。我肯定是做不到的，但这是我的理想。

许：你觉得你接触的导演里，除了贝托鲁奇以外，谁特别有诗性？

陈：好的导演都有。他必须用一个诗人的眼光来重叙。如果不是，他就不是好导演。

许：刚才提到《洛丽塔》，这本小说也特别诗性，你对它有什么感受呢？

陈：太厉害了。到美国很多年以后，我自认为英语已经很好了，但读《洛丽塔》时还不停地翻字典。它不会用同一个词的，一个词跟一个词之间都有微妙的不同。

许：你看过它的电影吧，是什么感觉？

陈：没法拍。

许：所以文字上的东西很难真正被传达，必须找到一种方式是吗？

陈：需要一个天才的翻译，不是每一本书都可以拍成电影的。

许：越好的文学作品越难拍吗？

陈：我不能这么说。看它是不是属于电影，或者你正好看见了某一颗电影的种子，人们说它不是电影，但你可以把它变成电影。

许：对你来说，电影的种子是什么呢？有的人是突然的音乐感，有的人可能是突然的色彩，对你来说是什么？

陈：都有吧。比如阅读的时候，你可能突然看到了电影，这里应该就是电影的结尾，会有那样的感觉。这个电影跟你最后拍出来的可能并不是同一部，但在阅读的时候，你看见了那场戏。

许：这样说或许不太礼貌，说到《洛丽塔》，我觉得你身上有洛丽塔式的精神，有一种成熟的天真，有一种丰富的天真。

陈：我肯定有天真，因为我对某一种成熟是拒绝的。很小的时候我就有挺成熟的心智——我是说另外一种成熟，只是理论上的，其实不是真的懂得。

许：这种理论上的成熟，是阅读带来的吗？

陈：不知道，与生俱来的吧。

许：你最爱的作家是谁？

陈：不同的阶段不一样吧。刚到美国，读过最难的书是《百年孤独》和《霍乱时期的爱情》。《霍乱时期的爱情》这本书对我来说挺有革命性的。

许：它是爱情的百科全书，里面描绘了各种各样的爱情，最打动你的是哪部分？是他们最后坐船走吗？是他们苍老了赤裸着坐在一起吗？

陈：在阿里萨和那么多不同女性的经历当中，他感受最深的不是同那个最漂亮的，而是那个骨瘦如柴的、黑黑的，他认为这种女性是最美味的，这个对我来说挺好玩的。

许：很大一个冲击，是吧？

陈：这样的女人有一种她们的饥渴，这种饥渴很有质感，是能够让我心动的那种。

许：你演过《白玫瑰红玫瑰》，张爱玲对你有吸引力吗？陈：有一定的吸引力吧。

许：她其实很硬的。

陈：对，她写很细腻的感情，但不是那种煽情法。这个部分对我是有吸引力的。但其实我还是共产主义理想培养出来的人，更向往那种伟大的人格，那种道德的勇气，像约翰·克利斯朵夫那样。

许：什么时候读的《约翰·克利斯朵夫》？

陈：小时候就是帮着大孩子手抄，没有全读，还是到了美国才开始读英文版。但小时候哪怕只读了几页，也知道它是很厉害的，你想一想，一本法国老书能够在当时中国的青年中引起如此的震撼。

许：它确实对一代人的人格有很大的塑造。这种浪漫的英雄主义不知从什么时候开始好像消失了，大家好像对这个已经不感兴趣了。

陈：其实罗曼·罗兰自己就是这样的人。他是一个坚持理想的人，这样的人很不容易的，前后左右也找不着。但其实存在过。只不过他没有价值，只不过现实没有把这种理想主义衡量为有价值的东西，所以你看不到他，可他一定在，一定有这样的人。我在《英格力士》里要讲的也是这样一个人，可能很不起眼，但在我的心目中非常耀眼。

许：罗曼·罗兰写《约翰·克利斯朵夫》的时代，也是处在从一种黑

暗到另一种黑暗的过程中。

陈：当时他很痛苦。十年，把自己关在一间小公寓里，但他就是那么有信念、有才华。

许：你接近过这种类似的人吗？

陈：有啊，有接近过这样的人，你会知道他是有人格力量的，特别是与生俱来的正义感。其实我丈夫就有点是这样的人，他对我的吸引力就在于此。

许：你觉得在这么一个世俗标准无孔不入的时代，一个年轻人想保持某种意义上的自主性，包括你说的理想主义、英雄主义，他怎么面对自己的孤立呢？

陈：如果必须如此的话，他会面对的。你不能说我有理想，我坚持信念，我就是一个英雄。英雄肯定有前提，他得有一种自我牺牲的精神，他是可以舍弃的，所以才叫英雄嘛。要不然我也有理想，可我不是英雄啊。

许：要不被世俗范式影响，真是太难了。

陈：去迎合的时候，你知道你在迎合，这也还是可接受的。

许：有自觉意识，就还可以拯救。

陈：也不能要求太高了，对吧？

许：如果你知道自己迎合了，会讨厌自己吗？

陈：会啊。所以我迎合的时候总是不够流利啊。真的，我自己都能观察到，有一个自己在看着呢，直摇头。

许：你也是那种能随时做一个旁观者来打量自己的人吗？

陈：对。我不喜欢这样，但有时候忍不住会这样。我特别欣

赏那种百分百全心全意投入的人。

我对生活一直很有胃口

许：除了要完成电影之外，你现在还有什么特别困惑的事情吗？

陈：跟孩子们的关系，跟孩子们的情感，跟孩子们的交流，这些是我比较困惑的。可能我成长的年代和他们是完全不一样的，反正我就觉得我做得不好。有一回在谢晋纪念日的时候，我突然想起他对他两个智障儿子的那种笑容。他会说，你看，阿四今天把拖鞋放到鞋架上了，或者说，出门的时候帮我把雨伞撑开了。他说这些的时候，特别的高兴，特别的幸福。他没有一点望子成龙，就是那种父亲对孩子的纯粹的爱。我对我女儿却是经常严厉地批评。

许：是不够理解她们吗？

陈：在我那个年代，在我们的文化里，父母和孩子之间的关系跟美国人是不一样的。可能我人生最大的遗憾，都是跟孩子有关的吧。

许：演《意》时，母亲的角色对你来说是什么样的感觉？陈：第一次看完剧本时，我说真没见过这样写母亲的。我总是想给她一个救赎的价值，总是想给她另外一个结局，总是希望她有所认识。但导演说，这是他自己的妈妈，他无法这样给予，然后他跟我讲了一句话，让我把这个角色承担下来了。他说他妈妈不识字。所以你要想象，一个完全不识字的单身女人，曾经在风月场所工作过，带着儿女闯进一个陌生的世界里，她能有多少生存的办法。导演只跟我说了这一句，我就觉得我好像可以把它翻译成某种东西了。这种生存的手段，这种不智慧，以及很多活生生的情感，其实现在回头看，我更能够体会。因为我自己是一个充满了缺陷的母亲。

许：母亲必然是充满缺陷的。那部片子里，我感受最强烈的是她的那种生命力，太动人了。

陈：她必须这样。有点像郝思嘉，明天又是新的一天。新的一天她又开始想象，跟了这个男人一切都会好的。其实就是这种希望让她动人。

许：你怎么看待自己的生命力呢？

陈：我也不知道，我经常觉得自己没什么生命力。

许：但你看起来这么有生命力。换过不同的地方，做过不同的尝试，生命力很惊人的，活了好几辈子似的。

陈：可能还是有一些好学吧。

许：你觉得自己对生命的胃口最强的是什么时候？

陈：我对生活一直很有胃口。其实生活当中的确也有过很多苦难，但那些烙印是打在另外一个地方的。它不是不存在，但是不会影响胃口。

许：会有“明天又是新的一天”的这种信心吗？

陈：就我天生的个性来说，我不是这样一个人。但是我欣赏她，人在还有精力的情况下，还没有完全老的情况下，会慢慢去尝试做她理想中的自己吧。

许：有没有一个特别想去的地方？为什么？

陈：秘鲁。我曾经遇见一个好的作家，略萨。

许：我很爱他的。

陈：我在伦敦跟他长谈过很多次。当时我在拍一部史泰龙的电影，非常没意思，但居然在伦敦找到了略萨。我经常在点着台灯的暗暗的光线下和他聊天。我见他的时候，正好是他选举总统失败的时候。

许：输给藤森嘛。生活中他是什么样的人？

陈：很儒雅，一个很丰富的人。他是个绝对的理想主义者。

许：我特别喜欢一个作家，波兰诗人米沃什，他流亡到加州后，写了一些关于加州的文章。他觉得那里是一个非常野蛮的地方，树那么高大，人好像处在完全野生的状态下。那是我第一次感觉，原来也可以这么看待加州。你怎么看加州呢？

陈：在加州的时候，我很喜欢一个人到树林里走路，那些树就好像是一个寡言的男人，你会感到你所向往的一种无声的雄辩。我女儿三岁的时候，有人问她，你长大以后想做什么呀？她想了想，非常严肃地说，我想做一棵树。疲惫的时候，我也会突然想做一棵树。

许：你喜欢那种沉默又有力量的东西？

陈：对。而且它就是一个简单的力量，从种子开始，自始至终就是为了完成自己，本身是什么就是什么了。这种状态其实是令人羡慕的。

许：对，是既幸运又有力量的传统。你觉得你是那颗简单的种子吗？

陈：我呀？歪七歪八。

许：对海是什么感受呢？

陈：宽阔吧。其实也不一定要巨大的海景，生命欣喜若狂地向你展示的时候，即使是很小的东西，也可以感受到那种宽阔。我记得在澳大利亚拍电影时，在沙漠待了很久，后来有一天居然下了一场大雨。早上起来的时候，看见一些小小的花，星星点点，这个时候你的心一下就被自然擒住了。自然一定会给人类最好的礼物，如果我们不可劲糟蹋的话。你喜欢自然吗？

许：以前不太感兴趣，现在开始慢慢有更强的感受。我特别喜欢爱默生那个年代，我觉得那个年代里的人的那种自信和胸怀，真是让人羡慕。

爱默生是我最大的偶像。我心目中的知识分子就应该是爱默生那样的。

陈：这几乎是美国最棒的一个作家了。

许：是。那个时候美国的元气非常充沛。我是读爱默生、海明威长大的，以前这个国家的某些东西会让我兴奋，现在不会了。

我也不知道为什么，可能和我过了四十岁有关系。

陈：最后一次让你兴奋的地方是哪里？

许：以色列让我很兴奋，那种历史层层累积的感觉。

陈：我没去过。

许：你会喜欢的，我觉得。

陈：可以尝试一下。刚刚出生的时候，全世界宽敞地躺在你面前，越长越大，世界就变得越来越小。但不管怎么说，还是可以尝试的。

许：所以人生多郁闷啊，从充满可能到越来越单调，年轻时觉得人生有千条万条路，最后你发现其实只有一条路。

陈：其实只有一条路，只是你的感觉在和你开玩笑。但是你知道，它是很漫长的。

许：岁月对你意味着什么呢？

陈：岁月，就只是意味着岁月吧。

许：如果遇到十八岁的那个自己，你会和她聊什么呢？陈：她能有什么聊的。

许：一个什么都不懂的小姑娘，是吧？

陈：我会说，没事啦，只会这样。

许：如果遇到在纽约的那个小姑娘呢，跟她说什么？

陈：她就不一样了，她经历过很多很多痛苦了。

许：在美国已经折腾一番了。

陈：其实也仍然是那句话，都没事的，都没那么紧要，明天就来了，不用着急，不用担心。

Chapter 07 张楚

我与自己的个人缺陷战斗一生

1968年　生于湖南浏阳

1985年　考入陕西机械学院（现西安理工大学）土木工程系

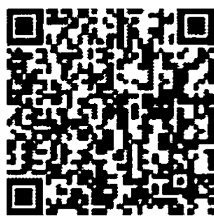
1987年　辍学赴北京发展

1993年　发行首张专辑《一颗不肯媚俗的心》

1994年　发行《孤独的人是可耻的》，与窦唯、何勇并称“魔岩三杰”，同年赴香港举　行“中国摇滚乐势力”演唱会

1997年　发行专辑《造飞机的工厂》

2016年　发行专辑《不在绳子上的珍珠》



扫码观看视频

张楚与我的青春时光紧密相联。大学二年级的冬日，每晚九时，我从图书馆走出，沿着燕南园的外墙走回二十八楼，一路上总在听《孤独的人是可耻的》。我用的是Sony的随身听，因为不断地倒带，磁带的音质已有了擦擦声。磁带宣传照上，有张楚迷惘的眼神，还有制作人张培仁一段煽情的文案。

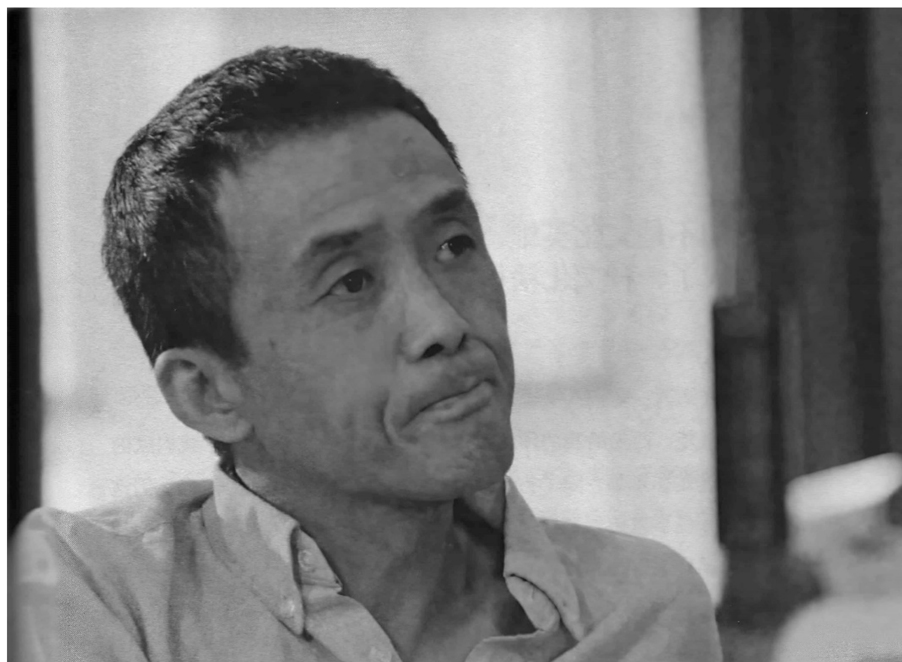
“生命像鲜花一样绽开，我们不能让自己枯萎”，这两句歌词尤其徘徊在我脑海中。这与我当时的心境有关，我正着迷于法语系的一位姑娘，她有一张带着浅浅哀怨的面庞与一双结实的大腿。在一个上午，我推开了她所在课堂的门，对着一脸茫然的法语系外教念了一句法语的“对不起”，然后径直走到她的课桌前，放下一枝玫瑰花，念了四句张楚的歌词。

我实在太紧张了，忘记了她是否因为窘迫还是害羞而涨红了脸，又接着把脸埋到了桌子上。这是一次失败的尝试，我最终也未能抚摸到她的大腿，但张楚却对我有了特别的意义。据说，这个法语系的姑娘早已

嫁为人妇，而且成了硅谷的一名程序员。

对于大学期间的我来说，张楚不仅是抒情的，也代表某种知识分子立场。一位余姓的师兄，也是我的思想启蒙者之一，曾洋洋洒洒地分析张楚歌词中的平民精神，他作为一个吟游诗人、社会观察者的身份。是的，在我心中，张楚与其他歌手都不一样。

多年之后，我认识了张楚。此时，“魔岩三杰”已被定格在二十世纪九十年代的神话中，他们在新时代的遭遇，被视作一个乌托邦破灭之后的感伤故事。但张楚却比我想象的开朗与有趣得多，他说起对外星人、宇宙的兴趣，对于自己的人生轨迹相当诚恳。他也在竭力进行新的创造，但也坦然接受，他或许会一直生活于昔日盛名的长长阴影之下。



我们不是文化英雄，

而成了一种文化精神势力

许：咱们从头说，你对西安的记忆是什么？

张：西安给我的印象就是一个比较工业化的城市。我们家的那个区是在东郊，除了古迹以外，全都是大的国营工厂。像我们这种小孩没事就跑到工厂里玩，二十几个小孩一块爬到房顶上，跑到废水循环池去游泳。

许：你青春期的时候有什么特别的，书也好，电影也好，音乐也好，对你影响很大的？

张：我也不知道，我们那个工厂每个星期都会放一部电影，国产的、进口的电影都会有，上海电影译制片厂嘛，《哈姆雷特》什么的都看过。中国电影就是战争片，或者城市趣味片，或者就上海美影厂《大闹天宫》这种片子。

许：没有印象特别深的？

张：没有。

许：上大学为什么选土木工程呢？

张：因为偏工科嘛，我的思维其实按现在来讲，是比较天蝎座吧，需要逻辑去做推演。

许：1986年、1987年其实中国的文化气氛是非常活跃的，崔健已经开始唱《一无所有》了，你最初听到他是什么时候？

张：应该是1986年吧，听完以后非常震撼，就是觉得很粗犷、很有精神力量，我觉得那种算英雄主义的一个启蒙吧。

许：那时候想过去做音乐吗？

张：没有，到那都没有。后来是我姐姐给了我一把吉他，我跟着她弹了一些古典吉他，也弹了一些流行歌曲。

许：当时台湾校园民谣也传进来了吧？刘文正那些人。

张：那种我倒觉得不是特别近。我们班同学也会听克莱德曼，就是优美的钢琴曲嘛。

许：还有什么特别的？

张：我那时会拿收音机听广播，比如听香港的一个基督教电台，那个主持人会弹着吉他唱，solo似的，不是传统的唱法，是用白人学黑人那种挺活泼的唱法。其实那个时候瑜伽也传进了国内，也是赶上了八十年代西方文化的一种精神。

许：一个热潮。

张：对。抛弃传统，把一些新的东西引到生活里来，是那样一个过程。我印象中有一部法国电影叫《红气球》，是吧？一个小孩背了一根法式的长棍面包。然后我就满西安市找，哪有法式长棍面包，终于找到了一家，就买了一根。吃了也就跟普通面包没什么差别，但是那么一根长棍面包，装纸袋子里觉得特开心。

许：决定来北京是什么原因？

张：是因为在大学弹琴，很无聊，还跟同学打架，心理状态特别不好。再后来就不想上学了，我就拿了个吉他跑到北大来。因为不知道去哪儿嘛，就跑到北大来找我的同学，抱着试一试的态度。

许：你从什么时候对诗感兴趣的？

张：我想想，高中就有兴趣，那时候就读泰戈尔的诗，也读过什么西方现代主义那些，大部分都已经忘了。

许：国内一些诗人呢？北岛他们，读吗？

张：那是后来，跟伊沙他们交流。他们读北岛、伊沙的诗。伊沙很喜欢给我们朗诵“撒娇派”[20]嘛，我觉得那个东西有一种少年的叛逆和鲁莽，很吸引人。

许：伊沙的语言很有劲。

张：对。他太热情了，和他一起生活你会被他的热情完全感染到，你生活的质量一下都高了。他干一件什么事都饱含激情地去干，吃个饭都是饱含激情地吃。他的生命里有一份很充沛的激情，跟他在一起真的是一种享受。有时候他的情绪也会低落，但是大部分时间只要他从低落里出来，他就是那样的状态。

许：八十年代，你心中有没有那种所谓的文化英雄？

张：比如老侯啊，侯牧人[21]。他就是文化英雄主义的，还有他身边的一些朋友，都是带着希望的那种。那个时候国家单位里的很多知识分

子也很有激情，当时位于中心的是很多青年导演，心里还是有社会热情吧。

许：那时候你对未来有设想吗？

张：我实际上是一个自我搏斗的人，还真的还有点像杰克·伦敦那种人，是一个和个人缺陷战斗一生的人，属于那种想找到终极自我的人。因为理想主义的热情过了，像我这种人只能通过这样的方式寻求自己的精神。比如我自己也读加缪、格雷厄姆·格林这样的作家。我觉得那时候格林的书给我的影响很深，他带着一个年轻人对基督教社会的怀疑，但一辈子过着边缘又华而不实的生活，审视着自己与他人，寻求人性的真谛。毛姆对我的影响也很深刻。格林更尖锐，对自己更凶，更压榨吧。毛姆更坚强一些。

许：你最主要的缺陷是什么，你想与它搏斗的？

张：我也不知道，我自己进了一个圈套，必须去自我分析、自我搏斗，它变成一个思维套路。实际上也许我没有这个问题，但是我就要把这个问题代入这种思维方式里去看。

许：这种情绪是从什么时候开始显著的？

张：九十年代初。《孤独的人是可耻的》就带有这种特征嘛。

许：你认为早期比较成熟的作品是哪个，《姐姐》吗？

张：《西出阳关》吧。在音乐上算是比较成熟、有个性的一个作品。

许：你刚才说《孤独的人是可耻的》是一个自我搏斗的产物，当时是在什么情景下写出来的呢？这首歌对我影响也特别大，尽管当时也没听懂，正在上高中。

张：那时是我跟中戏的女朋友在谈恋爱嘛。看着中戏的学生们毕业有一点点慌张，想到要选择自己的路，就那么一个情绪吧。

许：《姐姐》到底是在什么样的场景下写的？

张：1989年冬天写的，在北大边上的漏斗巷，西门外面一个胡同里，来抒发我和社会的一种情绪吧。

许：你碰到张培仁他们是什么时候？

张：1992年吧。那时候很多乐队在北京演出，比如何勇、高旗他们，我们一起演出。当时国内几乎没有唱片工业，香港的劲石唱片签了

黑豹，他们是第一个。除了做做乐队，演演出，我会去做一些卡拉OK周边的服务工作。中国那时候刚开始有卡拉OK，他们要在中国重新生产母带，有大量这样的工作，我就做这种工作挣一点钱，维持生活。

许：所以你是卡拉OK先驱嘛。

张：嗯，我看着卡拉OK在中国普及起来。

许：无聊吗？当时做的时候。

张：极无聊。一个少年怎么能忍受那种生活？在卡拉里，周围人都在喝酒，推杯换盏，而你要负责给他们放音乐，极无聊。

许：在马克西姆餐厅演出是什么感觉？这么一群茫然的年轻人在那儿演出。

张：是一个小乌托邦吧。比如说演出一点钟结束，结束也不散，又躁到两三点钟，大家在舞台上瞎玩，三点钟离北京最早一班地铁还差几个小时，所有人都坐在那儿聊天。

许：你当时是个话少的人吗？

张：志同道合也会聊聊，因为音乐嘛，大家都在讲究，你有什么个性啊，有什么创造性啊，都是这些话题。

许：你什么时候感到创造力进入一个非常顺畅的状态了？

张：我觉得我到现在都没有过，我只是试图接近这种状态，但从来没有。

比如说《西出阳关》是进去了，《孤独的人是可耻的》那一张是陈述了一些东西，《造飞机的工厂》完全就是一个极端的东西。我觉得是因为我们想完全地为精神服务吧，一方面它跟商业的东西有点不通，另一方面，纯精神服务是一个很西方的东西，你完全进到那里头呢，也跟现实的物质走向完全不在一个频道。但是你必须得表现出你能够压得住那种东西，你还得是英雄主义。可我们很茫然啊，有的时候不知道怎么支撑自己，来了一些商业的支撑，大家又觉得我们应该用一个商业的管理体系来完成这件事情，但是我们的文化积淀和自信心又不够去输出这样一个文化。我觉得这个“不够”是自己的不勇敢，是在面对商业的时候，有一种没有必要的伪装的抵触，其实你就是用一个合作团队的方式去做事嘛。

许：我印象很深，1994年我买了一盒磁带，张培仁写了一个文案，他说，这是1994年的春天，空气里有一种富裕的气氛，每个人似乎都站在一场洪流之中，等待着来自欲望的冲击，张楚也置身其中，看着从身

边汹涌而过的人群，他依稀想起生命里的许多画面。你当时什么感觉？

张：这是从全局上的概括，而从我的角度来说，我更觉得这个美术设计有意思。

许：设计非常好。你第一次碰到窦唯和何勇是什么时候？

也是在马克西姆吗？

张：对，就那段时间。

许：他们造出那样一个概念，当时你心里是愿意的吗？

张：其实这个概念不是故意制造的，只是十三个人的唱片到了那个阶段都要发行，就打包发了。

许：美术上很好，概括上很好，商业包装上很好，会给你的音乐本身带来一些影响吗？

张：我特别认同这种唱片工业化的工作方式。

许：在香港红磡那次演唱会是你第一次面对那么大的舞台吧，什么感觉？

张：人群意味着欢呼声的杂乱。

许：让你不舒服？

张：你既希望表达自己的精神，又感觉到这个欢呼声里的杂乱无章。

许：你可能不敏感，但你从什么时候意识到获得了世俗上的成功的？

张：我从来没有觉得成功过，虽然获得了一些影响，但其实真正的成功叫影响力，然而总会出现不同的甚至是贬损的杂音。有的乐迷很喜欢我们，但我们也只是做了两场演出，一场在南京五台山，一场在长春。当时乐队最多的是电声乐队，跳霹雳舞那种，但是摇滚乐的声压要比那个还高几倍，所以整个声音系统都会比那个要求高出很多，所以我们的演出也并不多。但是后来慢慢会碰到各种各样的人，发现那么多人喜欢摇滚乐。

许：刚才我们说到八十年代那些文化英雄，你什么时候意识到你们可能成了文化英雄，甚至是最后一代文化英雄呢？

张：我们没有到英雄主义，而是成了一种文化精神势力，但精神势

力也会变得嘈杂，而且大家喜欢提意见嘛，但提意见也不会让自己的表达更真切与鲜明。

许知远:到1997年发行《造飞机的工厂》的时候，你最想表达的是什么呢？

张：那时候唱片有点反主流音乐，因为我再往前走一步就是主流音乐了，但是又不想完全踏进去。

许：是之前所有的训练、你个人的经验使你拒绝主流吗？你在担心什么呢？

张：担心别人狂热的膜拜。观众完全不知道他是谁，只能膜拜。

许：被吞噬，个人的感受被吞噬。

张：对。

许：他们天然把你设定为某一个角色，被钉住的感觉对你来说是什么？

张：就一个监牢嘛。

许：但你会觉得也受益于此吗？因为再没有人有机会被突然挂在那么一个地方了，再后来一代人就没有机会了。

张：对我们来说，坐在这个牢房里也有一种脱离现实的自由吧。

许：也是一种保护。什么时候意识到自己被钉在上面了？

张：我发现我挣来挣去也挣扎不出来，就知道了，就在里头了。

许：什么时候开始觉得有点服了？

张：我做唱片，有的时候和记者、和群体在沟通的时候，发现我老错拍，错了一个时空似的。我自己也尽量调，感觉一下也踏不到这个泥泞里。

年轻人有的时候还把我们标榜为一种梦想的召唤吧。所以我就觉得，管他呢，反正你是年轻人嘛。有个梦，只要你不怕碎，就这样吧。

许：二十多岁的时候你最想实现什么？

张：成为一个世界级的超级明星。

许：什么时候开始不想的？

张：最近这些年，年龄一下就大了，发现我根本就做不到。好像每个人都是英雄，各自的英雄，大家又缺少彼此尊重。当一些东西瓦解之后，大家全部掉下去成老百姓了。但是英雄至少要建立一点精神上的东西吧。

许：你最欣赏的国际性的明星是谁呢？

张：比如像鲍勃·迪伦。我看过他在北京的演出。我没想到他的舞美能做成那样，像纽约的一个老酒吧。我是这么来的，那我就给你看我是怎么来的。其实这才是知识分子的尊重，而不是渲染，把自己夸大，或者去跟什么对立。我觉得他都这么大了，还能选得那么对，真的让人敬佩。

回到心里那部分，

是我下半辈子最重要的事情

许：2000年左右，你感觉到时代精神又发生新的变化了吗？

张：那时候我回西安，看到了新一代校园歌手，他们已经乐队化了，西安的年轻人都是激情澎湃的，但不是那种英雄化的，而是个人的表达，摩登天空模式吧。

许：对，摩登天空精神，你喜欢吗？

张：喜欢啊，青春活力啊。

许：那你觉得他们缺少什么呢？

张：我觉得他们缺少世界化唱片工业的观点。

许：你九十年代进入唱片工业，会刻意地将你们的创作方式、精神力量跟英国、德国或者日本的做比较吗？

张：对，我会和每个国家都做一些比较，比如美国偏向于这样，英国偏向于那样。

许：比较起来，你觉得中国乐手有没有一种独特的精神方式是跟他们有明显区别的？

张：我总结啊，一个音乐人想要进行创造，他必须超越嘈杂现实，他的精神层面必须不愿意和现实对话，才能建立起自己的东西。我觉得做到这样的不多，高旗后来做的一张专辑我觉得有这种影子。

许：你自己呢？

张：在这个部分我觉得我是一个很中庸的人，有的时候我是在依赖中不能自拔的一个人。

许：这是怎么造成的？

张：我觉得要通过这种依赖来相互关怀，但是在相互关怀中那种嘈杂又永远扯不清楚。

许：所以你觉得自己不是一个特别坚决的人。

张：对，我不是一个特别坚决的人。

许：出于对温暖的渴望吗？

张：也许是，甚至认为这个东西能给予人一种辅助吧。

许：九十年代末一直到2000年之后的几年，算归隐也好，算游离也好，为什么会这样？

张：2000年到2005年吧，那时候其实是港台音乐全面的胜利，一直胜利到2008年，是吧？因为大众对他们的热情，我们是完全失语的状态。

许：也没想去反抗？

张：本来也不是那种性格的人。

许：你怎么面对2000年之后的游离状态呢？

张：那个时候我全部的快乐都在互联网上。那时候网络工程软件兴起，网络数字知识开启，我在2000年就买了一台苹果电脑。那时候苹果还是那种很小的专卖店，在一大堆IBM的店旁显得很渺小。本来我是学工科的嘛，对科技的魅力也是有瘾。

许：所以那三四年你是在另一种巨大的新发现里？

张：对，在科学的世界里寻求快乐。

许：有对时代的焦虑吗？比如你的声音可能没有了。

张：没有，因为我自己都跑出来了，有没有我，这社会这么宏大，我算什么呀？

许：那回到2004年、2005年，那时你准备再出来嘛，心情是什么样的？

张：2005年我回到北京来。我走的时候，大概只有三四环的概念，但回来以后这个城市显得如此年轻和商业、有活力、匆忙。实际上，我感觉历史断了，我要重新在一个地方补一个什么东西。

2005年以后，中国开始有一些音乐节演出。我自己很无聊，但还是得选一家唱片公司工作。我还是排斥商业化的东西，找了一家小公司签约。签约以后很多年其实挺痛苦的，因为这家公司所有的工作经验都是在北京组织一些像我们1994年在马克西姆那样的演出。就是这样一个商业认识基础。所以工作特别不顺畅，它没有办法规矩化，一直没有一个工业的规矩。我的创作也让我回避过去的那种摇滚乐，那种呐喊。人都

这么匆忙了，你要解决的是匆忙的问题，而不是你呐喊的问题，对吧？我觉得已经完全不一样了。

许：那你怎么面对这个匆忙的时代呢？

张：从科技的那种快餐、进步当中你是感觉到快乐的，软件从1.0到4.0，是变得更有意思，但是消费也太迅速了。大家只要最简单、最容易的文化，挺苍白的，音乐这一块也是挺苍白的，我的感觉是这样的。2000年以后，号称打口一代的人进入音乐这个体系，我自己跟他们有的时候也玩不来。我觉得他们从来没有站在唱片是工业的角度来看待过自己的工作，他们还是个性青年。你听音乐听得多，到自己手上再去用，实际上经验和含量也不多。有的时候跟一些乐手工作，你会觉得玩不到一块儿去。

许：你这种新的感受力怎么能变成一种创作呢？

张：比如我后来出的《向日葵》和《海边》，是在青岛写的，无非是读读心理学的书，还是积极的。我在抑郁的时候也会特别抑郁，心脏都会不舒服，半夜睡不着觉，然后就想找这种自然的东西让自己平衡。你在匆忙的时代又觉得自己是一个做艺术文化的，所以还会想找到一种善待生命的道理，而不是过去那种呐喊式的东西。到了后来，我们“魔岩三杰”又到上海做了一次演出，之后陆陆续续又写了这张唱片的很多歌，一直特别想用一个新的方式来做音乐，特别想特别想。

许：我们说一些具体的，你创造一首歌的过程是什么样的？你是怎么发现意象，意象又是怎么慢慢地扩大，变成完整作品的？

张：比如写那个《晃动一下》，无非是说大部分中国人一方面还被捆绑在职业追求上，而另一方面被捆绑在社会的不安上，你有这种感觉吗？这种不安全感。

感觉我非得有一个房子。好像只有这样才能摆脱不安，但是又摆脱不了，因为你心里从来没有建立过自己。我喜欢探索，这也不算神秘主义吧，朋友带我去四川玩，晚上去了一个荒郊野岭，当你看着周围的树和月光，当自己的思绪都放下来的时候，作为一个单纯的人，你会发现自然跟你的关系，而不是文学描述出来的那种。为什么你会觉得少数民族反倒挺有创造性的，那是因为他们没有一个像我们一样被长期灌输的社会人性。

回到人性本身，一瞬间，你会突然发现，原来那个夜晚是如此丰富。森林里的一棵植物，在它还是一个苞蕊、叶子还没长出来的时候，你会感受到那种力量，又单纯，又很有力，它马上就要打开了。就在那一瞬间，你会发现人有一个内在的东西。这个也是我从不断的旅行中和别人看到的不一样的地方。当人把自己的社会属性全部放下的时候，那个属性才是真实的，很多巫师之类的人无非就是在这里找到了一个新的工具，可是我们很少人去找这样的工具。

许：我们这一两代的知识分子、艺术家都对西方有焦虑，因为标准是他们设定的，你会有吗？

张：我觉得到现在，这个焦虑真没必要。大家无非就是为了这个世界好，有一个相对来说比较好的秩序，中国古代有过，西方人自己也有过，你没必要认为人家的那个秩序要捆绑你嘛。

许：西方世界很多好的音乐家、作家，他们的创作周期是很长的，一直到六七十岁都可以写出很好的书、很好的歌。但我们好像就和青春期消费一样，三十岁很厉害，到四十岁可能就不行了。

你觉得这个原因是什么呢？

张：因为社会主流喜欢。问题和主流都还是在青春期上。

许：那你觉得你能克服吗？

张：这个对我已经不重要了，我觉得我的心能够回家是最重要的。回到心里那部分，是我下半辈子最重要的事情。

Chapter 08 于谦

小时候我最大的愿望，
就是当动物饲养员

1969年生于北京

1982年考入北京市戏曲学校相声班学艺

1995年于北京电影学院影视导演系进修班结业

2000年开始与郭德纲合作表演相声

2004年正式加入德云社，与郭德纲结为固定搭档

2013年与郭德纲首次登上中央电视台春节联欢晚会

2019年凭《老师，好》获得第11届澳门国际电影节最佳男主角奖



扫码观看视频

于谦代表了一个陌生又令我羡慕的世界。他关注生活的细节，花花草草、动物、羊蝎子火锅、哥们儿欢聚，他的生活具体又生动。

这也是王世襄、马未都的北京传统。他们是精致又达观的享乐主义者，在很多事物中发现乐趣，是日常生活的哲学家。我是在书籍中成长的。我热爱的作家们，都教导我与日常保持紧张。我喜欢史努比、加菲猫，远远胜过真实的狗和猫。我认定自己应该逃离而非拥抱日常。

对很多人来讲，于谦还拥有一种令人羡慕的处世哲学。他能圆通地应对人际关系以及生活挑战，同时仍保持某种个性，似乎还可以轻易化解人生的种种焦虑。

我总觉得，这种处世原则定有其紧张一面，他如何应对？尤其难忘的是在他位于北京大兴的私人动物园的一刻。一匹骏马，据说来自瑞典，迎面向我走来，眼神里流露着难言的忧伤，不知为何，它让我想起

了安娜·卡列尼娜。



说相声的都是斗虫，

你总得有较劲的心思

许：去加拿大演出累吗？

于：还好，主要我们也习惯了这种状态。不过现在最苦恼的就是时差，因为我也不能踏踏实实倒时差，演两天就走了，永远跟要转场的城市之间差了几个小时。

许：国外演出时是不是观众的反应都特别强烈？

于：相对比国内强烈，因为观众是带着思乡之情来看的，可能感受更强烈一些，一边乐一边哭。演出完之后，所有观众涌到台前来，一边找我签名一边哭。

许：那就是共情了。而且这十年，大家因为有互联网，在网上可以听到很多你的相声，会觉得很亲切，这种长期的陪伴之后终于见到活人了。

于：对这种艺术形式他们不陌生，对所有的演员也很熟悉，包括对我们表演的内容都很熟悉，他们底下跟我互动得很热烈，我下一句什么话他们都知道。

许：更像老朋友的聚会。

于：以前我们有一个说法，说相声一过长江就死了。现在为什么这么多人接受？一个是普通话的推广，一个是互联网，再有一个就是移民城市，就这三点。现在各大城市的人都在互相跑，从交通方面来说，南方北方、国内国外都不叫事了，所以有华人的地方都能接受。

许：这个变迁其实非常有意思，过去在天津，在北京天桥说相声的人怎么也不会想到，有一天它会是一个全球性的文化。

于：这是一个比较大的飞跃，包括现在相声演员都有一些流量，以前根本就没有。

许：对，它把新型的娱乐方式全都结合起来了。那天我还去新街口听了一段，表演者把英语都带进来，我觉得很有意思，年轻一代会挺接受这个东西。

于：要变化，以前的相声也不是不变化，对吧？从清朝到民国就肯定有变化，因为相声毕竟有一些时代感的东西在里面。而且它必须有时

代感，才能被人接受。

许：对，要不然变成博物馆就完了，就没戏了。我觉得整个曲艺界都需要这种新的更新，新的语言。我看到日本那些讲漫才[22]的，因为上电视就改变了一个行业，北野武他们就上电视讲漫才，导致这种艺术形式发生了很大的变化，还有落语[23]。

于：所以这跟环境和出身有关系，相声本身就是一个街头文化。我们老说在野外生的东西，就在野外长得最好，在温室里生的东西，在温室里长得最好，把它挪到野外就死了。相声是街头文化，所以它生长起来的这块土壤是最适合它的，把它挪进剧场来只是一个形式，是一个宣传窗口，为了让更多的人看到。

许：但现在街头开始消失了。

于：小剧场实际上就是街头的演变。相声上电视是有了一个窗口，让更多人知道相声，但你要真正想看原汁原味的相声，就得回到小剧场去看。

许：你带徒弟，怎么去训练他们对生活的体验？因为这是最重要的事情，但现在我们的生活越来越趋同，越来越抽象，怎么办？

于：这些东西训练不了，一个是性格，再有一个就是要给他指导，让他接触更多的东西，但他要是没有兴趣的话，一切都没有用。包括相声在内，我觉得艺术最重要的还是天赋，不是后天的努力。前几天也做了一个采访，问我听到过最大的谎言是什么。我说就是告诉学艺术的孩子，只要努力就能成功。艺术门类最重要的是天赋，但是这天赋你怎么看？你看不出来。我们挑学员、挑徒弟都一样，首先我们看人好，第二他自个也喜欢，就可以了。咱就拿岳云鹏来举例子，他扫了那么多年地，搬了那么多年桌子，突然一下开窍了，人就成了，但是这一下你要来不了，这一辈子都成不了。可这一下是怎么来的呢？师父指点不了的。

许：你是什么时候发现自己的天赋的？

于：我到现在也没发现。

许：我们今儿发现发现，追溯一下。

于：还是那句话，我干什么，都是凭爱好，所以我写的那本书也叫《玩儿》，我比较喜欢“玩”这个字，玩是“干一行爱一行”的延展意思。你只要有兴趣，你就能把它干好，因为在干的过程中能得到快乐，对吧？至于别人承认不承认，那是另外一个层面上的事。别人要是承认了，承认你的人很多，那就证明你在公众视野当中是一个成功的典范；如果都没有人承认的话，那么你自己一辈子干一个特别喜欢的事也是成

功的，最起码对你的人生来讲你是成功的，你过得快乐，这不就完了？考虑太多没有用。

许：你小时候在胡同里长大，什么时候开始发现自己对语言特别感兴趣？

于：一直都有。首先最有感觉的就是相声，那时候只能从收音机里听相声，从能够听懂相声那时起我就开始喜欢了，喜欢语言当中的幽默和智慧。那时又正好粉碎“四人帮”，有所谓的新相声，就是讽刺、批判这些东西。

许：对，跟改革开放那个新的精神也有关系，那种新的自由感出现了。

于：时代变化了，整个社会都在变化，这是相声一个特别主要的话题，而且是往好的方向变。所以那时候一些改编的好相声层出不穷，因为话题多，而且可说。

许：而且你想之前的几十年，只能说一种话，突然大家可以说自己的话，这多让人兴奋啊。

于：一下就感觉这个语言怎么那么丰富啊。人就是靠语言来表达、交流的。

许：所以你当时还挺勇敢的，你要退学去考戏曲学校，这还挺大胆的。上学的时候你有没有偶像，比如想成为什么样的相声演员？

于：马季、姜昆，包括侯耀文。时势造英雄，那个时代出来的名家也比较多。

许：中国人经过之前那些时代，突然想找个充满人味儿的生活，想笑，因为以前常年不能笑。所以那个时候是不是想成为他们那样的年轻人也很多？

于：最起码我们学曲艺的都是那样想的。一个是对艺术的追求，一个是对名望的追求。

许：刚才你提到的这些人，他们表演的其实是新时期的相声，而在此之前，相声有很长的传统，你们会对传统相声感兴趣吗？

于：会的，因为我们还算是有点造化，赶上了一些从民国沿袭过来的老先生，那些老先生很重视传统的基本功，一个是从教学理念上给我们灌输，一个是从手段上进行指导。老先生也真有本事，真能教我们点什么，所以我们这代人接受的相声，可能还是传统的东西更多。

许：这些老先生身上什么东西特别让你印象深刻，让你觉得他们真厉害？

于：我觉得还是咱们所谓的“道”，行规。你是相声演员，你要被人尊重，那么首先要人好，第二是有本事。投名师，访高友，老先生讲，这个名师不是有名的师父，而是明白的师父，所谓明白指的是在为人处事上得明白，以及不说糊涂相声，知道这相声为什么要这么说。传统相声总共一两百段，甚至几百段，每个老先生都说过，但是每个人说的都不一样。之所以它有生命力，就是因为所有人都把自己的智慧加入到里头，后边的人就能博采众长了，对吧？哪个好我用哪个，然后我再加入我自己的东西，这点我觉得是相声最能传承的东西。

许：等于它有个核心文本，要不断地演示。

于：对，历代的老先生一起打造它，就成精品了。一个人的能力毕竟有限，所以不能狗熊掰棒子，这就叫传统，这就叫传承。

许：这种核心文本，哪些是特别打动你的？

于：可能还是技巧。我也一直坚持一个观点：语言类的喜剧，玩的就是语言节奏。几百年下来，一个老段子的语言节奏大家都还在痴迷，那就证明你还没有把它研究透，或者说它还有它的魅力。所以，我们几代人研究的其实就是语言节奏在各种场合的应用，说起来简单，其实很深奥。

许：你觉得你现在对这些节奏的把握怎么样？

于：相声越说越觉得难，变化无穷。就像我们老说的，在小剧场怎么演，大剧场怎么演，电视台怎么演，今天遇到一醉鬼怎么办，遇到都是小孩怎么办，都是老头怎么办，都是工人，都是学生，这些情况下演得都不一样。

许：所以你们一站在那儿，就会立刻对台下做出判断？

于：不用站那儿，在台下就能了解一半。包括别人在那儿演着，我在台下坐着，马上能预判出来，台下烦了，他如果再没有包袱、笑料的话，观众就会往外轰了。这种情绪都能感知到，但其实都不是通过语言传达的，很好玩。

许：有印象最深的被轰下来的经历吗？

于：我刚毕业那时候，相声慢慢就进入低谷了。整个社会上甚至都没有什么相声，大伙儿都不听了，改革开放后，各种娱乐形式也多了，什么流行歌曲、迪斯科、霹雳舞，大家都寻求刺激，相声慢慢没人听了。那时候上台表演，几乎一报相声观众就往外轰人。我们就是顶着喝

倒彩的声音往台上走，不想办法就没法活。

许：怎么克服的？那时候你十七八岁吧。

于：所以才有吉他相声，以唱为主的那种，都是那时候出来的，虽然传统相声里边也有唱，但唱是辅助说的，那个时候出现了很多以说辅助唱，完全本末倒置。我跟你说我听过朱逢博老师[24]唱《一无所有》，你都想象不到。那时候你不唱这个不行了，即使是这些传统的歌唱家也得沾点流行元素，其实听着特别难受，那些艺术家就被这个现实摧残了。

许：你那时候唱什么？

于：干什么活唱什么，尤其是相声演员，本身唱不是你的专业，你可以选用副歌，最好听的那一段，唱几句就可以了。你只要把观众抓住了，他认可你了，你这一场说什么都可以。

许：摸索了多久才找到窍门的？

于：这也不是我摸索的，那时候整个行业都在摸索。谁火你就能看见谁，那时候你提把吉他上去，观众就不轰你。那时心里就老有这么一股劲，我非得站在上面，站住了，较劲。老先生说干这行的都是斗虫，你总得有好胜心，总得有较劲的心思你才能好，当然不是较死劲。

许：也是，你想他们过去的老先生站在街头要让人来听，人随时都可以走。

于：对，你要没点能耐，你怎么把人家兜里的钱说到你兜里来？想当初我师爷高凤山先生[25]，他是北京曲艺团第一任团长，想当初是彭真市长给他发的委任状。

老先生是数来宝、快板的开宗立派的人物。电台来采访，就问高先生您是怎么从一个街头艺人发展为现在的大艺术家的。这老头没有文化，他就说，因为饿啊。

许：好实在。

于：太经典了。所以那时候不牵扯到“摘你鸟食罐”，你练不出。

许：过去这些老先生，他们都觉得自己是下九流，他们对自己的身份始终有一种焦虑或紧张感。你去学相声的时候，大家已经没这感觉了吧？

于：一直有的。咱说点心里面比较别扭的话，就像“戏子”这个词，我开始学相声的时候已经没人说了，这几年又出来了，就证明演员这个

行当在观众心目中的地位还是在那层次上。我个人不喜欢“艺术家”“演员”之类的词，这都不是一个特别准确的定位，作为相声这种传统曲艺形式的从业者，我觉得用“艺人”来称呼是最准确的。“艺术家”有点抬高，“戏子”又有点贬低，我不喜欢那个词，但是这两年在大众嘴里又出来了这个词，而且有官方的用法，还是能感觉到这种根深蒂固的偏见，还没有变化。

许：对，我觉得这也是好几代人努力想克服的东西。所以你看传统段子里面，其实好多说的都是人生的苦涩。

于：相声演员可能身份地位没有那么高，但是他讲的这些东西，你可以挖掘到很深的层面上，很多人情世故，世态炎凉，对吧？这些东西能给人造成一些心理上的涟漪、波浪，能让你想些什么。

许：现在想起来，为什么在七十年末到八十年代中期，相声在看起来是这么如日中天的时候，突然间就面临巨大下滑？

于：我觉得这是一个时代的必然阶段。改革开放后发生了一些大变化，带来很多信息，很多新鲜的东西，我们得接受一下。现在又反过来，我们要重新接受传统的东西，这肯定是必然的过程。

上台就是为了玩儿，满足自己的兴趣最重要

许：你是一个很努力地去寻找自己风格的人，还是说比较顺其自然？

于：顺其自然。我相信这种风格完全是自然带出来的，因为每个人都有自己的个性。相声本身就是张扬个性，它不像京剧，没有流派，你自己就是自己的一派，不管你说得好还是坏，都是你的一派。比如学京剧，你要学马派，你就得跟马派唱得一模一样才叫马派，对吧？包括先生的缺点，你都得学它。相声不行，相声你要是学侯宝林先生，虽然他是大师，你完全学他，你就完了。那我不如就去听侯宝林先生，又有影像，又有音频，是吧？

许：情况最不好的时候想放弃吗？

于：没有。即使是那段时间没有演出了，也没钱了，就在家这么忍着的时候，几个学员班的哥们儿吃完饭，喝完酒，自个还互相说着玩，媳妇给录像——这就是喜欢，没办法，要是不喜欢的事早就放弃了。

许：现在那些同学都在干吗？还有继续在说的？

于：有，毕竟那时候是为了兴趣来的，所以他兴趣依然在，即便是不干这一行了，他也对这个事非常关注。

许：所以人生第一阶段挺有意思的，在一个潮流高涨的时候进入了，结果突然潮流没了。

于：对，那时候作为从业者来讲是很失落的。

许：这对性格影响也挺大的吧？

于：应该还好，我不痛苦。

许：失落但不痛苦。

于：不痛苦，那时候玩得最欢。不说就不说，我自己能说就完了，我自己喜欢，我本身上台也是玩，就这么一种性格。

许：八十年代的中国社会多火热，各种讨论，各种思潮，但是你也不兴奋，还是躲在自己的世界里面玩。

于：对，满足自己的兴趣是最重要的，不是说给别人听的。

许：现在好多人怀念那个时代，你个人对那个时候有什么感觉？

于：挺怀念。那几年当中，你一往上走，人就往下轰，你得顶着这个轰的声音，上去站住了再说。按现在的角度来想，那段时间是最练能力的，你得想各种办法来应付观众，来应对各种各样的现场状态。要没有那段经历的话，我现在没有这么些手段。现在坐在台下，听着台上，我就能感知到各种状况，都是那时的经验总结。

许：要是这种应变失败，还是被轰下去了，怎么办？

于：如果真要被轰的话，我就只能坐在下边，总结一下为什么被轰。那时候老先生也给我们总结，你站在舞台上不等于说你就能永远火爆，永远受欢迎，如果被轰了，你就知道观众都已经烦了，你就得赶紧变化一下，把这个东西提前或者删减段落，这都是有处理方法的。

这都是经验。干我们这行的，语言节奏不是拿尺子量出来的，而是讲究耳濡目染。就是跟老先生聊天，聊天过程当中，只要你有心，你就长能耐。包括老先生在这儿聊天，你就端茶倒水，伺候牌局，都是长能耐的过程，只要你有心，听得进去就可以。

许：这个东西必须是学徒制，不可能放到学校去教育？

于：对，必须是师带徒，一对一。我们一直觉得这种方式是最适合相声的，要上大课，完全是敷衍。

许：我觉得你的敏感性非常有意思。

于：你要是体会不到台下观众的感觉，你就不会迎合他的感觉走，那你不迎合他就不喜欢。当然也不能一味迎合，这中间又牵扯到很多手段，就是你要带着观众进入你的情绪里去。

许：现在你已经有这么好的声誉了，在台上仍然要非常敏感吗？

于：必须很敏感，虽然观众事先对你可能有一定认可，但你说上三句话他没听进去，他依然对你有抵触。

许：最近一次有这种感觉是什么时候？

于：随时都在体验。这是一种随时的对峙，现在已经成为惯习了。

许：所以长期做这个，人很难变得迟钝，必须有高度的敏感。

于：你看相声演员到死都没有得老年痴呆的，很少，因为脑子永远是动的。

许：你去海外演出或者在上海演出的时候，虽然说现在地域性不明显了，但是不是还会有地域差别？

于：还是存在的，但可能现在不再限制在语言上，以前因为语言差异，他听不懂。到上海去演时，语速要放慢。现在根本不是放慢语速的问题了，得说一些跟南方文化有关系的东西，让他接受起来更便捷一些，完全提高了一个层次。

许：周立波还在说的时候，他那些东西对你们有启发吗？

于：这是两种不同的形式，他那种海派清口完全是上海地区的文化造就的，就跟二人转在东北地区是主流一样。

许：相声中那些老段子对现在的年轻人来说很陌生了，你觉得里面那些文本怎么才能传达给他们？

于：你要是行业外的人，或者观众，接不接受传统都没有关系；但作为从业者，你就必须接受，或者说你就必须接受传统中那些对说相声有好处的基本功，你先全盘接收过去，你再变。我们老说六分继承，四分发展，这是对的，我觉得一直就应该是这样，你要没有继承你怎么发展？

许：不了解旧的，也不会有新的。

于：对，尤其是这种传统艺术。

许：现在还有什么让你特别困惑的，或者特别想克服的弱点？

于：没有了。可能是因为我还在不断地学习，活到老学到老。只不过有的时候事是明白的，道理是讲得通的，但是真正做事是跟道理相违背的。

现在老犯的错误就老犯呗。我都五十了我还改什么啊？这错误又不致命，我也活得挺好，交了很多朋友，我的人生目标已经达到了，我很满足了。我对生活的要求不是很高——能有个住的地方，能吃上可口的菜，身边有很多朋友，随时有酒喝，随时跟朋友能聊天，还要干吗啊？家里面媳妇孩子都挺好的，这就挺好了，要啥自行车啊？

我没有寂寞的时候，

我的爱好太多了

许：我很喜欢你演的那部电影[26]。而且里面很多感情我觉得特别好，可能跟你的性格也有很大的关系。

于：本身这个戏就是我们在喝酒时聊起来的，把所有素材都聊出来了。那天聊得很兴奋，就聊到了老师，所以它其实源于我们在饭桌上对当年老师的一个回忆、一个怀念。那个年代，老师唯一的目的不是让你这孩子得一百分，他对孩子的标准很低，他是要把孩子推向社会，你到社会上，有一技之长，有安身立命之本，这是最低标准。但是他同时很执着，就是所谓的“一个都不能少”。这种老师的学生毕业以后，对他感情特别深的都是学习成绩特别差的孩子，这些孩子毕业以后对老师特别感激。我就是那种孩子，所以我就觉得那个时候的老师是非常伟大的。

许：现在的社会越来越抽象化了，更丰富的情感都越来越少了。

于：正好当时一块儿聊天的就是我们现在这部戏的导演和编剧，导演本身也是编剧之一，他们就问我能否拿这个题材写个本子，我说那就写吧。写了一年本子出来了，就拿给我看。结果我一看这本子，没看上，我就不想演了。为什么没看上呢？没看下去，因为我觉得这故事的走向应该按我脑子里的走，结果他写出来跟我的路数不一样，我就觉得这不对。我就不演。他说那您看谁演合适。我说，你想要谁演咱们联系去，没有问题。找这个找那个弄了一圈，最后正赶上我媳妇带孩子出国，家里就我一个人，我也没事干，我就说你过来跟我喝酒吧。这一喝就喝了一宿，喝到两点多的时候，他就差不多了，我估计他那天是处心积虑的。

许：有备而来的。

于：对，他说您再看一遍这本子。我说我看过了。他说您再当一个新本子看一看，把您脑子里那个印象甩开。我一想也有道理，我从夜里两点，一直看到早上五点多就把这个本子看完了，抛开了以前的那种思路再看，这本子确实感觉不错。看完了以后就说，那你找我经纪人聊吧。就从那儿开始筹备拍戏。

拍摄过程很快，四十多天就拍完了，结果跟投资方、宣发方一接触，人家说这个结尾得改。就问为什么结尾得改。他说按照艺术的走向、导演的思路来看，电影本身就是导演的世界观，这个结尾没有什么毛病，我们没有什么可说的。但是从观众欣赏的角度，它还是需要一个大团圆结局的，你们这个结局太悲伤了。现在都是网络评分，观众最后给你差评你怎么办？这会影响你的票房。最后我们也同意了，毕竟票房也是验证这个戏到底成功与否的标志。

许：你在生活里会害怕悲伤的结局吗？

于：会的，很害怕。小的时候最不爱看电影，结果大了还上了电影学院，所以人生就没法预估。

小时候害怕看电影，因为什么呢？因为家里大人带我去看的第一部电影就是《卖花姑娘》[27]，里面有悲惨情节，音乐也挺瘆人的。那个时候我就蹲在椅子底下不看，出了电影院以后就什么都不知道，从那以后我就不进电影院了。生活中也是，远离悲伤的事情，远离让你不高兴、不痛快的事情，而且我还有办法把它从心里剥离出去。

许：怎么剥离？

于：就不想它。

许：能做到？

于：能做到。“当这个事没有逼到你眼前的时候，你可以不想它”，我基本能做到这一点。

许：你想过为什么这么害怕这些东西吗？

于：我觉得是这样的，就是心里边的、想象中的那种美是根深蒂固的，人可以做不到那种美，但可以想得到那种美，当想到的时候，就会非常高兴。当心里边想到一些美的时候，感官是次要的，而内心真实的感受才最重要，所以我能用这种想象中的美来丰富自己，远离那些让人悲伤的东西。

许：所以你从小就有一个心里的世界，在里面待得特别自在、特别开心。

于：对，而且这个世界挺丰富的。所以我没有寂寞的时候，我也不怕一个人待着，你说要在深山老林里让我待一个月、两个月的，都是小意思。

许：现在心里的世界中最美的场景是什么样子的？

于：最美的场景就是把我一个人放在深山老林。真的，城市喧嚣、钢筋水泥我是最烦的，我之所以住在市中心就是因为我儿子上学。当初我儿子刚上学，要搬到市里来，为了离他的学校近，我媳妇跟我商量，我说不去。好不容易混那么多年从城里搬出来了，怎么又活回去了呢？最后也是被逼无奈，为了孩子上学近。

许：你的那个世界，到底是什么样的感觉呢？

于：我这个人自认为有一个优点——看什么都能看进去。当我眼前没朋友，也没有任何可以消遣的东西时，我就看这个茶杯，我就琢磨它，从它里面找到好玩的东西，茶杯没有有茶壶，茶壶没有有其他的，我身边不可能没有东西，只要有东西我就能发现它哪儿好玩。农村田边上窝一头牛，我看牛能看三个多小时，就看它反刍能看半天，什么都能吸引我，所以我爱好太多了。前几年他们说，谦哥你看看那扇子，现在时兴玩那个。我说我不看，爱好太多了，实在不能再下你这道了。看什么都喜欢，所以不能什么都接触。

许：会觉得精力被分散得很厉害吗？这么多爱好，每个都想进去。

于：有一点疲于奔命，但原因不在于爱好多少，是在你爱好这个的同时，有很多附加的条件是你不爱的。像我喜欢马、喜欢动物，我做一个马场，做一个动物园，这是我特别喜欢的。但是我并不能天天坐在那儿看动物，我得给马场跑手续去，我这地属于什么性质、什么时候拆迁、跟当地的关系如何，我得天天忙这个，非常烦，但是没有烦人的部分，你怎么能有这个结果呢？

许：爱好的代价。

于：这是代价，没办法，疲于奔命的是这些东西。有的时候就烦，还不如不弄这个呢。但思来想去，不弄也不行。

许：对你来说危险和未知是很大的诱惑吗？

于：是的，有吸引人的地方，它就有危险。

许：你身上那种谨慎性和危险性都挺强的，是吧？

于：是的。小时候就这样，我干一个事拍脑门就干，当然真正在干的过程当中，对风险和危险的判断还是有。做一个事可能很草率，但是对危险的感知不一样。

许：过程之中你马上就会进入某种逻辑的方式。

于：对。一般有计划的人都是先计划，想好了再做，我是先做，做了以后在过程当中摸索。

许：对，而且你要是计划好你就没劲了，你就不想玩了。所以寻找各种体验可能是你人生最重要的驱动力？

于：对，其实包括说相声，包括拍戏、养动物、音乐，这些东西我都愿意尝试，愿意体验，想知道在其中是什么滋味，再体验一下它们的内涵，能体验多少体验多少。

许：所以你是个体验收集者，是吧？

于：我就是喜欢一切刺激的、户外的，室内的那些不行，棋牌类的我就不行，培养不出兴趣。我还是比较喜欢自然的东西。

许：棋牌类是另一种玩法，我也特别恐惧，斗智斗勇的，太累了。而且那种竞争性太强。

于：对，老有人算计，这不放松。就怕这种算计，勾心斗角。

许：对，即使你说去赛马，其实也是跟自己赛。

于：对，这种面上的竞争是没有问题的。一花一世界，一叶一菩提嘛。我这个杏儿品种特别好，因为我媳妇特别喜欢吃杏儿，所以我院里边老有很多杏树。

许：所以我们吃的不是杏儿，是爱情的滋味，是吧？

于：各种品种的杏儿。也很琐碎，每年一入秋就要考虑今年冬天动物和植物的防寒保暖，一到春天就要想夏天的防暑降温，各种各样的东西，都要想到、照顾到，这么多年也都形成一种习惯了，到什么时候就得往后想。

每年天一冷下来，这些怕凉的树就要用稻草给它包上，所有兽舍的窗户要用塑料布之类的东西给它封闭住，该进屋的进屋，该出来晒太阳的晒太阳，饲养条件和手段都要随着四季变化。

许：我们俩看这里，看到的都是生命力，树在长，还有这些动物。这里有这么多生命，也有很多死亡，死亡对你来说是什么？

于：因为养得太多了，不像是各家各户养一只狗，养一只小猫，遇上生老病死就很伤心。我也伤心，但是这种伤心多了，就已经形成一种习惯了，该怎么处理怎么处理。过去的那些东西还在脑子里，还在电脑里，还在我们的谈话当中，都能带出来，都没有忘，但是处理的方式也就平淡多了。就像我书里写的那样，正常死亡的归正常死亡，意外死亡的你只要总结出经验来，你再接着来，这个就叫真正的喜欢或者叫爱。我不赞成死了我再也不养了的那种说法，那就有点过于悲伤了，或者是没有什么动力了。

其实我在书里也写到了，这些家禽家畜首先不太可能会在自然界当中独立生存，它们是需要饲养的，包括一些自然界的野生动物，它在自然界的死亡是你没看见，并不是它不会死，对吧？专家分析，在人的饲养条件下和在自然界的条件下相比起来，在自然界当中动物淘汰率更高，相对来说在人的饲养环境下动物更长寿。

人要是完全正常，反而就是最大的病

许：你说其实你最想躲进深山老林自己待着，人世间什么事让你那么烦，要躲那儿去？

于：其实让我特别烦的也没有什么，只不过我追求的可能更纯粹。我看这一片树叶我就能看半天，这个就让我很满足，我坐在这儿欣赏环境，什么都不说，也让我的心灵得到很大的慰藉。实际上我觉得我追求的是一种绝对纯粹，不是相对纯粹。

许：但观察人的复杂，也很好玩。

于：这个我不行，虽然可能我能够应付，但是我还是不太愿意沾染到这里面去。人跟人之间都复杂。我可以说我把所有人都当朋友。我也有酒肉朋友，我觉得酒肉朋友特别重要，因为在你有压力的时候，聚一帮人，能够陪你喝酒，能够聊天，聊得很畅快，能帮你解压，这是你得到快乐的一个重要源泉。所以酒肉朋友特别重要。相反的，能够给你人生启发，能够说一句话让你受用半辈子，这种朋友不会多。我觉得也相对不重要，因为我用不着他给我启发，我自个儿就启发了，对吧？而且他给我启发未见得能真的启发到我，我也未见得能够按照他说的改，因为我还有很多客观原因导致我改不了，对吧？

许：其实本质上人都是很难改的。

于：对，都特别固执，江山易改，秉性难移。

许：你觉得自己身上有什么特别讨厌的东西？

于：谁都觉得自己挺好的。

许：你刚才说到酒肉朋友嘛，或者什么样的友谊让你觉得特别的珍贵？

于：我觉得能够敞开说话，有什么想法能够完全剖析后拿到你的面前，就很珍贵。

许：不担心被误解，被判断。

于：对，即便是误解了你也能接受，或者说你不接受，你也能咽下去，这种朋友是最重要、最可贵的。但这种朋友必须经过时间的检验，以前我的性格是不求别人，别人求我可以，我不求人家。我把自己封闭

得很紧，后来慢慢改了。因为我发现当你不求人家的时候，你也不知道人家能不能真正接受你，因为你只有把自己打开了，让他看到才行。

许：某种意义上也是自己放松了。

于：对。就是说我为什么不求你，或者说我为什么不把自己的想法剖析给你看？就是因为怕你看到我的弱点和缺点。如果我有缺点我不怕你看到，我这缺点也不太致命，那么你了解我的同时，我也了解你，这样就放松了，这也是一种自信。

许：这是很大的一个坎。人过了这坎就很舒服。但是你说你小时候是这么一个乱玩、自得其乐的人，为什么后来会把自己封闭起来？

于：这跟成长过程中的环境关系很大。我不是在父母身边长大的，我是姥姥带大的，我姥姥家里有五个姨，我不缺爱，我也不缺关心，但同时带来的就是监督，就是唠叨。三个女人就一台戏，你想我有五个姨，两台戏跟我耳边唠叨。我要给她们留下一个小把柄，她们能唠叨我一辈子。所以我小时候很大一部分精力是用于自我保护，用于收缩，别给人留下一个抓住我的把柄。我要把自己缩成一个小团，没有刺儿，没有可挑剔的东西，我尽量保住这圆滑的、表面的东西。

许：这么小就体会到爱的专制、爱的暴政，那真的对小孩挺不容易的，所以你必须有自己的小世界，花鸟鱼虫的小世界，才能抵抗这个东西。这不是幸福的童年，是不幸的童年。

于：确实有不幸的一面。我的抵触心理、逆反心理特别强。比如我要喝茶，其实喝一杯也没关系，顶多就晚上睡不着觉，对吧？但是我肯定喝不上，她们有一百个道理告诉我，这么小的孩子不能喝茶。而且在遇到别的事的时候，还会拿这个举例子，这就给我脑子里留下深刻的印象：我千万不能再喝茶了。

许：巨大的心理阴影。

于：对，因此滋生的就是，我长大后喝茶给你瞧瞧。我儿子，三岁就让他喝茶，我看看到底他睡得着睡不着，他长得大长不大。我就是一方面收缩自己，另一方面滋生逆反情绪。

许：所以你也特别讨厌说教的人、说教的世界，是吧？于：对，讨厌这个，而且到现在都特别不能受束缚，当你有一点要约束我的时候，马上就反弹起来了。

许：其实这是你生活的底色了。

于：我的马场之所以发展到这么大，就是因为小时候养个狗养个鸽

子，人跟我说，“哎呀，你才多大岁数，你就养个狗，你就天天提个笼子养个鸟，你退休了吗”？我凭什么要退休才养鸟，对吧？

许：是。

于：说我“少秧子”，未老先衰，我就给你们看看，从年轻时候起我就养，说我打鱼摸虾，耽误庄稼，那好了，我种庄稼就吃螃蟹，我看看你能怎么着。

许：结果这不务正业的人过得最爽，证明给他们看了，是吧？

于：实际上这都是伤造成的。所以说有因有果，一切都是有根源的，它不是平白无故就造成这么一个性格。

许：说明伤有伤的好处，人有他的弹性。

于：按照心理学家的说法，在理论上没有正常人。

许：而且正常是很可怕的一件事情。

于：还真是，你要是完全正常了，一点心理疾病都没看，本身就是最大的病。

许：太可怕了。人就变得毫无魅力，一点都不好玩。

于：对，没有个性。

许：你觉得你和郭德纲的友谊是什么样的友谊？

于：我觉得首先我们都是很善良的人，第二是我们在相声的理念上是一样的，做事方法那是很表面的，不重要。就这两点。

许：你觉得男人之间的这种友谊，这种价值和理念上的相似，是一个最根本的事情吗？

于：对。首先是要善良，第二是一起合作的，要有一个共同的理念，剩下就是互相尊重了。至于你有什么个性，能包容的包容，不能包容的远离，或者有时候这都不牵扯到两个人交朋友，对吧？

许：因为我一直好奇，就是说搭档在舞台上其实既需要彼此理解和彼此信任的那种亲密感，同时又需要紧张感，没有紧张感也很难，也做不起来这件事。就这种亲密和紧张，或者说信任和紧张之间的关系，我觉得这很有意义。

于：我不缺紧张感，因为我从说相声开始逗哏捧眼都学，但学完了

以后马上就归到捧眼这个队伍里来了，因为我本身喜欢捧眼，先生们、老师们也都觉得我适合捧眼，那么作为捧眼首先这种紧张感就有了。

许：为什么一开始老师们就觉得你适合捧眼？

于：这个跟我本身的状态和语言表达的方式、节奏，包括对语言的理解可能都有关系，但确实是一个天性的作用。

许：其实在某种意义上，捧眼也是舞台上的反抗者，它是另一种反抗的方式。

于：对，他代表观众，观众有时候需要刺一下，有时候需要反抗一下，他代表观众的视角和感受。

许：他看似某种弱者，但其实是反抗者。中间你想过去做逗哏吗？

于：没有。

许：真的一点诱惑都没有？

于：一点没有。因为我觉得捧眼过瘾。

许：在舞台上有状态好、状态不好的时候，如果一开始捧的是乱的，步伐乱了，你会怎么去修正，你会慌吗？

于：到现在已经不会慌了，但是有时候也修正不了，因为毕竟这个状态是把握不了的，不能说状态不好，我得好点，这不是说好就能好的。所以也未见得能修正，顺着它尽量往好了走，也就这样下来了，这就是现场演出的可贵性。

许：对。包括那种即兴，因为在舞台上最有趣的就是说出自己都没想到的东西，突然蹦出来一段。

于：对。但是这也跟状态有关系，这个叫可遇不可求，也不能说追求这个。

许：灵光乍现的一刻。

于谦，有时候是脱口而出的，就是嘴比脑子快，但是追求不了。

许：从2004年到现在，德云社发展这么快，然后因为所有的组织都必然有它的复杂性，包括人的关系，你是怎么应对这些事情的，还是说不应对？

于：我是以静制动。你就别想它，这不是你想的事儿，而且你想了

也没用，你既不是管理者，也不是主导者，你又把控不了人的思想，你又解决不了问题，何必跟着操心呢？我觉得人这一辈子最大的一个事儿，就是做好自己，你不要老挑别人毛病，你把自己做好了就行了。各行各业都做好自己了，这社会就特好。

小时候我最大的愿望，

就是当动物饲养员

许：其实你成长的时候，北京还有玩的气氛，整个社会发展没有那么系统，没有那么规范。到后来越来越规范，最后花花草草都没了，就消失在你的生活里了。

于：对，实际上北京人以前的生活不在于钱，它主要是一个心态。这种心态也不是钱能够创造出来的，它就是要求过得滋润，内心要丰富，我得让我自己好，让我自己高兴，就这种东西。

许：方寸之间它有个小天地。

于：对。

许：院子里不都这种感觉吗？方寸之间，样样东西放在一起，做一个小世界。

于：是的是的。尤其是养动物，虽然你要为了动物做出一些很大的改变，但这种付出是特别自愿的。谁要把我这弄死了，我跟谁玩命，我不活了，我也得把它弄好。对吧，就是这种掌控感，是心里的东西。

许：有一归属感。你说现在的方寸之间，全都在手机屏幕上了。

于：对，我深恶痛绝。不管是平板、手机，还是电脑上的游戏，我一个都不玩，而且真的可以叫深恶痛绝，不共戴天。

许：但对现在的小孩来讲，他打开游戏，那就是他的花，他的马，他的兔子，他的鹰。对他来说，就是这样一个世界了。

于：我觉得，中国现在的教育，可能这几代人停留在社会科学上的东西太多了，对自然科学的探知太少了，但是孩子首先需要了解自然科学，是吧。当你走进社会的时候，你的社会科学认知已经确定得差不多了，已经过了探知自然科学的阶段。

许：是的。所以我看见你，我就特羡慕，因为我是在大院里长大的，大院里就没有这样的花花草草，只有我的篮球架子、集体澡堂子，然后都是一样的楼、军人、来自五湖四海的家庭，人的亲切的关系、花花草草就很少。因为缺这种东西，所以我小时候都看史努比、加菲猫。我看他们那时候写老北平，我觉得太有意思了。

于：我也喜欢看写那个年代北京的人文的东西。

许：你不觉得他们每个人都有个性吗？

于：个性还都不一样。

许知远:你想活在那个时候吗？

于：想。

许：你觉得你活在那时候会是什么样的？

于：我感觉我会特别融入他们那个氛围，会很自在。我在旁边听着就是一种享受，听着所有人聊天就是一种享受，因为那种语言的结构，那种北京人骨子里的幽默——北京人这种语言特点和习惯，很难形容，你只能在氛围里体会。北京人说话，实际上跟那个高级幽默紧紧相连。

许：因为他有贵族传统，这东西没了。

于：所以都歪曲了，慢慢也消失了。

许：你觉得是不是彻底不可能再找回来了？

于：不可能了，那氛围没有了，就跟养鸽子似的，大杂院、四合院都没了，养鸽子的环境也没了。

许：我觉得我们小时候看电视剧《骆驼祥子》《四世同堂》，听那个军人打鼓，现在这个气氛里的青年人，都已经很难理解这个东西了。

于：现在可能电视剧里面一飞鸽子，一出来红墙绿瓦，有军人打鼓，就代表老北京了，但是它怎么代表老北京了？

许：就完全符号化了。

于：我是大杂院里长大的，所以对那个老北京的氛围特别接受。那时候人跟人的关系，有矛盾都没关系，大杂院里这家跟那家打架了，这都很正常，如今想想还挺亲切。

要有几家关系好的，各家谁炒了菜，给谁送点去，包了饺子，那端过去一盘。然后夏天的晚上吃饭，搬个小桌在外边，老爷子喝口酒，看看孩子这么一闹一玩。那时候咱说坏人也少，孩子成批成拨就天天在胡同里面跑。现在哪敢啊，车也多，人也多，坏人也多。谁也不认识谁，住一个楼里，碰了面，点点头，你也不知道他几楼的。

许：现在的温情，主要靠在微信群里发红包来表达了。

于：这个也不得不随大流，微信群里发红包，我是永远发的，但我永远不抢。我不主张发红包，但是我要不发也不合适，只抢不发就更不

合适了。我不太喜欢这种交流方式。你平时的爱好是什么？

许：听音乐、读书、旅行。读书算工作了，我也对陌生的事情感兴趣，特别想知道那些陌生的东西，陌生的经验。

于：其实我也特别喜欢旅行，就是没时间。

许：你等于自己创造了一个自己的世界，我是自己跑到那些世界去。

于：小时候我最大的愿望，就是当动物饲养员，我那时候跟无数人说过。第二个愿望是想当司机，因为喜欢开车。人家问我养动物最大的兴趣点在哪儿。我就是喜欢看它们吃，看它们的生活状态，如果这个动物病了，就赶紧叫兽医来，把兽医叫来后我就走。我看不了它这种不舒服的样子。

许：《卖花姑娘》又出来了。

于：对，就是那种状态，看不了。

许：那去非洲看野生的动物会非常开心吗？

于：没去过，特别想去。

许：我觉得你应该去做一个节目，叫《周游世界找动物》，把巨大的世界当动物园。

于：我们在筹备这个。确实是想到世界各地去看动物，从各国的宠物、动物说起，谈它的文化和历史。

许：这就很好玩，动物和人的关系，每个地区又不一样。

于：说到动物和人的关系，目前中国也远远没有做到位。咱们现在的动物园，只有三种：第一，老式动物园，动物在笼子里让人看；第二种是野生动物园，就是人在笼子里让动物看；第三种是把一切凶猛、有伤害性的动物都屏蔽掉，然后只弄一些很温顺的动物进行小互动。国外做得就挺好的，有很多主题性的公园，然后把某一类动物主题挖得很深，跟人的关系更深刻。

许：要是小于谦想到自己长大之后会有这么一个园子，不得开心死了。

于：根本就没有想过，想不到。那时候住大杂院，在院里边养一只小狗，兴奋得不行，放学赶紧往家跑。但是现在养了这么多了，就不像一个家庭养一只小猫或一只小狗那样，没有那么多时间和精力去精心照

料，在感情付出等方面都不能比。

许：你都把精力分给管理流程了，是吧？

于：现在只是注重一下它们表面上的状态。

许：我觉得于谦老师这集是我们拍的最不忘初心的一集，想当饲养员的梦想现在就实现了。

于：没有条件创造条件，没有困难创造困难。

Chapter 09 俞飞鸿

没有好或不好，
现在所有的一切我都很坦然

1971年出生于浙江杭州

1989年进入北京电影学院表演系

1992年大三赴美拍摄电影《喜福会》

1998年主演《牵手》，获飞天奖最佳女演员提名

2007年主演《千年敬祈》

2009年执导并主演《爱有来生》，获北京大学生电影节最佳处女作奖

2016年主演电视剧《小丈夫》

2019年出演许鞍华导演的《第一炉香》



扫码观看视频

在门口抽烟时，我觉得慌张又滑稽，像是在四十六楼门口，等待那位漂亮的中文系助教的出现。为了呼应这种情绪，我还在循环收听着泽野弘之[28]的“Everlasting Love”。对我而言，俞飞鸿就像是这首曲子，同时有夏日的明亮与深秋的感伤。

但真的见面时，不管是在茶桌旁，还是一起看电影，挫败感一直伴随着我，我不知怎样和她展开真正的交谈。她的美吸引着我，她有一种令人费解的镇定，认真回答每一个问题，但分明有一道透明之壁存于我们之间。

屏幕上的俞飞鸿令我着迷。不管是《喜福会》中的惊艳少女，还是《千年敬祈》中压抑的女儿，她都有一种疏离的诗意。在偶然见到的访

谈中，她的谈吐与姿态，完全与所谓的娱乐界无关。当然，当我看到她演出的一系列都市肥皂剧后，又有某种不安，认定她背叛了自身的气质。

这不咸不淡、有礼却过分节制的谈话，激起我某种破坏的欲望。我总觉得，在她这充满秩序的表面后，一定有着某种更为疯狂、大胆的东西，否则人会陷入失衡的。我却不知如何下手才能打破透明之壁。几次徒劳的努力后，干脆放弃了。即使说出“我觉得生命本身也没有什么意义”的话之时，她也仍保持着淡定。她不会被任何外部力量带走，坚定地与那个稳定、熟悉的自己在一起。这是一种成熟，还是一种封闭？

或许，这都是臆想之辞。在这些词语背后，是我被心仪之美淡淡拒绝后的某种忿忿不平。



十八岁时特别想长到三十岁，因为觉得她们能自己作主

许：十八岁的时候对自己的期待是什么？要成为怎样的一个人？

俞：十八岁的时候我最想要的是自由，特别想成长。我之前已经在杭州上了一年大学，还是想考到北京来。我觉得在杭州念大学基本上还是在家庭的环境下。我不知道出去念大学的孩子是不是都有一种逃离成长环境的愿望，就是以为我可以自由，我可以住校，我可以没有父母管着。在大学里确实获得了一些自由，但是我在二十出头的时候忽然发觉还不够自由。那个“自由”我当时也不清楚如何获得，所以才会有后来再去美国上学。还有我特别想很快长到三十岁，因为我二十岁的时候看到三十岁的女人觉得好厉害，觉得她们能自己作主的感觉。

许：什么时候意识到自由的重要呢，或者说什么时候意识到有一些压迫存在？

俞：我在成长中性格有缺陷。我小时候不会表达愤怒，也不会说“不”。对我来说，这是一种很大的压抑。可能我们家的教育太正统，比如在外面跟别的小孩闹矛盾了，别人家长找来，即使不是我们的错，我父亲一定说，“对不起对不起，我没有教育好孩子”。我们小孩子有时候会觉得不公平，要争辩，父亲就不给我们争辩的机会，就说要是在家复习功课，不出去玩，就不会惹上这些。

我父亲无论在学识上，为人上，孝敬父母上，从来就是大哥、长者的样子，特别典型的长兄为父的感觉。他可以对自己的家人不正确，但他一定要对别人正确。妈妈是一个善良的人，心地透着亮的那种善良。我特别庆幸自己的父亲是这么一个形象。在我的印象里，从小到大问他任何问题他都能解答。比如我高中背古诗，刚学完一个礼拜还磕磕巴巴，他三十多年前背的，一字不落。不光是文科，他原本是个理科生，所以任何数理化的问题我没做出来，他都能告诉我怎么解答。我小时候的印象中，在他那里是没有疑难的，学识上，还有行为准则上都是。

但另一方面，他的教育太严格了。我小时候在所有亲戚朋友面前都是一个乖巧的女孩子，其实在青春期、叛逆期特别烦这种听话懂事，但不知道怎么打破，包括我以前说话声音都很小，家里不会让你大声说话。

许：什么时候清晰地意识到自己是美的？我相信家里人很少会说。

俞：家里人从来不给我这样的认知。我小时候，很多朋友、邻居把我当洋娃娃一样。有些阿姨已经工作了，有些姐姐是在上高中，有的姐姐刚刚参加工作——我现在很难跳出来想，她们看见我是一种什么感觉

——她们会主动给我织毛衣、做衣服。

许：你作为玩具的身份出现。

俞：对，她们下了班、下了课就会去幼儿园接我——那个时候人与人的关系还是比较亲密的——接完之后我记得她们就想出各种办法给我打扮，拿火钳给我烫头发。钳子到火里烧热了，然后放在纸上，看着不焦了就开始烫。我会很乖，一直坐在那儿不动，任由她们玩耍。

我一直到高中才有点意识到，可能别人对待我的方式和对待别的女同学是不一样的。班里有一个女孩子，性格比较像男孩，不知道起什么争执跟男孩子打起来了，那个男孩子就把她当男孩一样，两个人翻来覆去骑在身上打。我突然感觉到，人家对待我的方式是不一样的。可能是因为长相的便利，比如打架的那个男孩子，可能是班里最凶的，有时候莫名其妙会塞一个什么吃的东西给我。可能就是那个时候有点意识。

我现在回想，家长特别怕我对外表有过多的意识，怕有意识以后忽略学习，他们不让我沾沾自喜，更注重说希望我学习好，多学文化。

许：那你高中觉得什么样的男孩子是动人的呢？

俞：高中很怕交男朋友。

许：这个恐惧是父母给你带来的？

俞：对对对。我记得要来北京上学的第一年他们还旁敲侧击，说第一年好好学习，不要交男朋友。那个时候这方面就已经不太搭理他们了。然后大学一年二年三年过去，到了三年级的暑假回家，还没有带男朋友回来，妈妈有点坐不住了。偶尔讲话里头会加进一两句，“哎呀，如果有男朋友的话也可以带回来看看”。我那时候就已经非常漠视了，置之不理。爸爸倒不着急，爸爸永远是“女儿嘛，不用太早，差不多可以成家的时候再有也可以”。但是越到后面，两个人都有坐不住的时候。那时候就完全不受他们左右了。这个过程也挺好玩的。

许：你中学的时候是什么状态？

俞：外表是一个乖乖女吧，实际上我觉得是不太开心的。就像刚才说的，性格上的局限找不到方法去突破。不会大声说话，见生人会脸红——我就特别讨厌这点，想着什么时候能不脸红。还有就是很难说“不”。比如一桌人吃饭，其实我想走了，我要找一个合适的契机说出来，人家说“哎呀再坐会儿嘛”，我就一分一分看着，十分钟，再十五分钟—“哎呀，我还是先走了，我困了。”那个时候我就会特别纠结，怕被误解，又不太会解释，有时候让误解更误解，着急又不知道怎么解决。

许：什么时候开始无所谓的？

俞：可能是到美国生活以后。在美国待了三年，其实是在寻求自我完善，自我突破。对别人来说，表达愤怒和表达不同是很轻易的事情，但是在我性格里就是一件很困难的事情。我记得大学时候，我对同宿舍女生——现在我们都是好朋友——生气的时候，我就想着回来跟她怎么说，可是她一回来我就说不出话来。我只能踢自己的脸盆，她又不知道我到底怎么了。我会有这样的困扰。

许：为什么考电影学院？

俞：因为从小有过间断性的演戏。十三四岁一直到十七八岁，不断被人找去拍，到了考大学的年纪就觉得，好像有点喜欢电影本身了。其实对很多小演员来说，最初是没有太多自我意识的，只是觉得可以不上学就是一种自由，不用在规定时间里坐在规定的地方。

许：说说电影学院吧。

俞：我们上大学的时候还比较有大学氛围，虽然是艺术院校，也不像现在可能有更多的商业氛围，想着将来怎么创业、怎么挣钱。那个时候上学就是上学吧。

电影学院有个便利，每周有两次在洗印厂[29]放映片子。好像周二是放外国电影，两部连着的外国片，当然都是内部片，不是外面公映的；周三放中国电影，一般是还没上映，或即将上映的中国电影。我们有这样的学习机会。我印象非常深，每周无一例外都会去。有艺术片，有商业片，以前没有简介，没有网络，只能是片子播放了就开始看。

许：遇到过对你价值观、思维方式有很大影响的老师或其他人吗？

俞：每个阶段都会有。我小学的时候，我的班主任，他跟我一样姓俞，是我们的语文老师。我学习成绩比较好，他就提拔我当班长。其实我六岁就上学了，比我同班同学还要小一岁。这位老师就是在你没有意识到的时候，给你很多鼓励，让你去做很多事情的那种人。

电影学院的李冉冉老师也是。我小时候说话声音非常小，三米之外人家听不清我讲什么。我声音天生有缺陷，没有高音区，我只能在一个音区里，超出这个范围就很难控制，不像有的人音域可以高八度低八度，这是天生条件的问题。我担心过会不会因为这个考不上电影学院，但是李冉冉老师义无反顾地收了我。我前些日子去看望她，我问她当时明知道我声音条件并不是特别好，为什么还收我。她很直白，说觉得我的形象还是很适合电影的，是拍影视的料。

我觉得电影学院给了我一个很好的平台，以特别职业化的角度训练我们，让我自觉地把自己规范为一个电影人，从这个角度和标准去认识电影和自己的身份。

在美国，

我获得了自由表达情感的能力

许：到美国拍完《喜福会》你又回来上学，当时中国电影界是什么状况？你们毕业生的出路是什么样的？

俞：我当时有点一厢情愿。电影学院的每个专业不是每年都招生，尤其像导演系。八八级只招了一个表演班，所以就特别孤单。但我们八九级除了没有导演系，每个专业都有，聚在一起有摄影系的、有录音系的、有美术系的、有文学系的、有管理系的。当时就觉得，我要回来拍戏。我们这些同学毕业以后，他们自然会转导演、写剧本，我们可以来演。未来好像很光明，我们这一代人可以共同演一些电影。

我们以为我们这一代人还会像他们七八级那代人那么幸运。他们是被分到电影厂，给他们机会去拍片子。可是我们这一代毕业的时候已经变了，我们这届开始已经不包分配了。我比较幸运，直接留校了，但那时候很多制片厂已经开始不收人了。一毕业，我们要做电影人、拍电影的理想就被打击了。

许：留校任教是什么感觉？

俞：留校任教感觉好像是理所当然。当时我的文化课、专业课整体成绩都比较靠前，性格又比较沉静一点，我们班同学里好像最适合留校的也就我了。老师来问我，“你愿不愿意留，你不想留，我们再让给别的同学”。我就没拒绝，人事档案也不用转来转去。我看别的同学要落个单位，跑来跑去很麻烦。

许：你是个好教师吗？

俞：这就是我为什么留校一年以后又离开了。我觉得自己太年轻了，无论是职业上的经验还是人生上的经历都不足以让我站在讲台上去教学生。我觉得表演这个东西更多可能还是人生经历和实践经验。当然，当教师还有一些行政上的必须完成的任务。

许：你这么一个害羞的人怎么面对一大群跟你差不多大的学生？

俞：对，我们每个系基本上都有一个留校名额，我同届的很多同学都笑话我，“你怎么当老师啊，你一点都不厉害，你不会厉害”。所以我刚当老师的时候就告诉自己，要厉害一点要厉害一点。特别可笑。

刚留校我们都是助教，其实还没有什么资格自己去备课、讲课。我也没有什么可讲的，主要就是给他们放片子。国内获得的片子还是有限，电影学院虽然资料很全，但是能够给全校放映的片子有限，要是上

拉片课，像法斯宾德或大岛渚的片子，得去批条子，要层层申报，才可以看那个录像带。有一些最新的欧美片，没有那么快进到，我朋友就每次从香港给我录片子。那个时候香港有卖LD（镭射影碟）的，大唱盘似的，那是当时质量最高的。人家给我翻录成录像带，带回来给我。这是给我最好的养分，我看了很多这样的片子。

许：就这么当了一年老师后，你又去了美国。初衷就是要把英语学好吗，还是想逃离此刻的生活？

俞：都有。特别想学好英语。我之前去拍摄《喜福会》的经历，让我有挫败感，更加强了想学好英语的念头。还有一点，本来以为回国后有很多新电影会出来，同学有机会拍，我可以参与，但好像也不是这么个状况。留校了吧，待了一年觉得学校有很多限制，要完成教学任务，就会限制拍戏。无论专业上还是生活上都得不到磨炼，还觉得自己不能完全掌控人生，锻炼不够。

许：为什么选择去洛杉矶呢？

俞：因为在旧金山拍过电影，认识的一些朋友也大多在洛杉矶。当时联系的一个大姐姐，也是学电影的，她之前在《喜福会》帮我做翻译，一直照顾和陪伴我。一开始是她接待我，我就住在她家。

许：会觉得特别孤独吗，在洛杉矶的时候？

俞：会，一定会。可以偶尔找人帮忙一次，但不能两次三次，没有人有义务帮我，一定要自己去解决问题。

我走之前就有人告诉我，说到了美国最难过的就是半年那个坎，过了那个坎就好了。当时完全没有意识，半年什么坎，是不是会想家，想家有什么大不了的，打打电话就好。可是没有经历过那种“想家”的情绪，其实是很难体会到的，是难以忍受的，就是不想待了，就想回来了，真的是半年。语言还没有学到很溜，学业可能结束了，生活上还没有很自在。想要的那种锻炼还没有完成，就要结束了的感觉。当时和父母说，也和朋友说，大家都是安慰，我觉得都不管用。只有一次，给我一个同学打电话，他很冷静地跟我说，回家那不很简单，买张机票就回来了。就是他那句话，突然把我打清醒了。我觉得自己太矫情了，其实真的想回就是一张机票的问题，就那么简单。然后我就度过了那个矫情的阶段。

许：过了半年之后呢，你的生活是什么样子？

俞：就相对自如一点嘛，按部就班的，该学习学习，该混混。也会有一些工作，拍戏，拍广告。

不得不赞赏人家好莱坞的工业化制度。我记得我拍了一个广告，拿了两年的钱。对我来说就是打一份工，挺高的工资。后来才发觉，它不

是拿完那天的工资就完了，而是电视台每播出一次，就有利润分给大家，每个出镜的演员，包括好像制片人也有，都是按比例的。它有工会制度，有制片监督，它该分我的钱，不用我专门去计算。

刚开始播这广告的时候，一天十几次，这一天收的钱就很多；后来时间长了，一个月也有几次，我记得两年了还一直收到支票。后面的钱越来越少，但是对一个学生来说好开心啊。

许：大概多少钱？

俞：累积起来可能有两万多美元。

许：那很多啊。你拍了多久？

俞：就一天啊。

许：就这一支广告吗？

俞：还有一部电影。

许：什么电影？

俞：没有上院线就转成录像带卖的那种电影。演一个华人学生，比较可爱，现在来说叫“傻白甜”吧，也算女主角。对我来说就是一份经历，收入对一个学生来讲还不错。

许：你当时在哪儿上学，一直在语言学校吗？

俞：没有，我是在加州大学洛杉矶分校念的继续教育，没有去念文凭。如果我学一个别的专业，我可能会再上一个学位，然而我有一个特别深的概念，电影不是靠读书读出来的，有一部分是天分，还有一部分是感悟，所以就没花这个时间。而且要再学一个学位每年学费也挺贵的，就没有去学。

许：《千年敬祈》里的父亲说美国是一杯凉水。那洛杉矶，或者美国对你来说是什么？

俞：美国对我来说是一瓶营养水，就咱们现在锻炼经常喝的那种。对我来说，人生特别缺失的一部分在那里得到了锻炼。就像咱们之前谈论的，我很难有特别自由表达情感的能力，我待到第三年的时候突然觉得，我学成了。所谓学成特别奇怪，因为生活、交流已经达到比较自如的状态了，那时候在犹豫是不是可以回来。

我有一天跟朋友吃完晚饭，在一个十字路口，我们说再见，拥抱，然后我要穿过斑马线到停车场去拿我的车。美国是这样子，人过斑马线的时候，所有车看见人起码要在斑马线之前停下。我在斑马线上走的时

候，余光看见有一辆车从远处过来，当时感觉这辆车没有减速，我本能地快跑几步，结果这车冲过我，在我身后刹住了。如果我不跑几步的话它就把我撞飞了。那一刹那我直接的情绪就是愤怒，那个女的也傻了，她都忘了开一下车窗，一直在车里——我听不见她的声音，但我能看见她——就连说对不起。我冲过去，踢着她的轮胎，用我学会的各种英文的脏话骂，说“你怎么可以这样子，就是negligence（疏忽大意）”，我哗啦哗啦地发泄了一通。这是我一生中从来都做不到的事情。

其实不在于有没有骂，以及表达里带不带脏字，这不是重点。重点是我可以这么表达了。别人听起来可能不算什么优点，或者引以为傲的事情，但对我来说是特别缺失的一块，我觉得我学会了。我心里不再有一个恶魔占据着，让我像碰到一座大山，不能去面对或克服。其实这之后我也不轻易表达愤怒，我到现在也不轻易表达愤怒。

许：回来之前你没有想过留在美国开始事业吗？你那么年轻演《喜福会》，那个时候华人明星进入国际舞台是很少的，这条路对你没有诱惑吗？

俞：我从来不觉得我演艺生涯的舞台会是在那儿，因为文化不一样。就算偶然演到一部很大的片子，那也是一部两部，很难有持续性。就像我们现在也有很多老外演员，在国内演了几十部戏的外国演员，中文说得很好，可是那又怎样呢？每次只能在我们的戏里演一个特别类型化的老外角色，日本人只能演日本军官，或者老外就出现在战争片、年代戏里，偶尔现代戏里有一两个老外角色。他不可能成为主角。我一直认为，一定是在自己的文化背景里有更多的选择余地。

我精神世界的富足，

不需要靠演某一个角色来获得

许：还是回到北京。拍完《牵手》之后，你意识到那是你职业生涯里很重要的一件事情吗？

俞飞鸿:确实《牵手》以后认识我的观众多了。但要说多重要，我倒也没有直接意识到，无非采访多一些，认识我的观众多一些，可能在路上会认出我来，找我拍戏的也会多一些，大概就是这样。

其实在《牵手》之后我就觉得拍戏的商业化程度越来越重了，所以到2003年就突然想停下来，这种商业化让我比较累。两个月就拍三十集戏；三个月两个组开，我是女主角，就两边组跨，有点疲于奔命。这样的工作强度我不是特别适应，我还是喜欢比较踏实地创作一部戏，一个角色。所以就想歇下来，那个节奏不喜欢。

许：会觉得自己演得很糟糕吗？

俞：那倒不是，我每次肯定不会很糟糕，因为我一定是很认真、很花心思的。不管对这部戏满意程度多少，我向来有一个原则：要么不做这件事，做了我一定尽最大能力完成好。我没有一个角色是特别不花心思的，认真对待和不认真对待还是有区别的。

许：2003年休息之后你在做什么？

俞：后来就导了那部电影《爱有来生》。

许：那个故事为什么会吸引你？

俞：也不知道呀，萦绕在心头挥之不去吧。我当时读这个短篇小说的时候——那个小说很短，九千多字吧其实没有那么仔细，所以我看到结尾的时候是有点惊讶的。其实须兰那个短篇集里好多故事都挺好的。我当时就老会想起这个故事，不知道是因为被惊吓到了还是什么，可能也是一种缘分吧。喜欢这个故事里的调调，喜欢这种情感，或者情怀，或者叫一种不知道什么样的感觉。执拗到有点动人吧，能感受到生命的不确定性，就是永远到不了一个正确的时候、正确的地点，无法遇到对的人，好像总是错过。但我倒不是以一种悲哀的感觉去看待它，我觉得也未必不是美好吧。

许：是不是错过是很美好的一件事情？尤其是当它进入回忆的时候。

俞：错过不见得会不美好。

许：这也是对你个人感受和经历的回应吗？

俞：跟我的经历没关系，跟我对生命的感悟或者说审美有关系。

许：你现在还有什么特别想拍的电影吗？

俞：我之后一直没有那么大的冲劲，可能人更懒了吧……除非真的是有一个打动到我心灵或击中我灵魂的作品，会不顾任何可能遇到的困难去做。

许：我蛮好奇的一点是，《千年敬祈》是特别好的电影，但你还演了很多电视剧，很多对我来说是不好的电视剧，甚至最近有一部，叫什么名字？

俞：《小丈夫》。

许：它是那么庸俗、那么无聊的一个东西，你这么一个聪明的姑娘，面对它是什么感觉？

俞：我觉得没有问题呀。首先我不觉得它庸俗，我觉得它就是一部通俗剧。其实它也表达了当下的很多现实观念，或者情感当中的一些问题，但它是以比较夸张的喜剧化的方式表现的。我永远不可能只演一种角色、一种戏，我一定会做很多尝试。

可能在你的审美里，或者你的概念里，你比较喜欢《千年敬祈》那种有文化意识的作品。但对我来说我会做各种尝试。其实商业片里我之前还演过一部魔幻题材的。这种故事我本身都很费力才能看懂，但是我能理解这个角色，对我来说都是不同的人物。那种类型我没有尝试过，对我来说也蛮有趣的。

许：我可能没表达清楚，你当然可以演不同的角色，但我觉得这些电视剧它不是真正的不同的角色。所有角色本身都是精神边界的扩张，我好像不觉得它们会给你带来某种精神边界的扩张和新的理解。

俞：我不是从我演的一个角色、一部戏里吸取养分的。演戏之外有太多广阔的地方让我吸取养分，所以我精神世界的富足不需要靠我演某一个角色来获得。其实这么多年，我在这个行业里演戏真的不算多。

许：但这些作品没有触碰到你和戏剧本身共同爆发出来的那种东西。我不知道你是怎么感觉那种遗憾的？

俞：可能年轻的时候，在电影学院期间或毕业以后，我还会期待一一么时候会碰到一个特别怎么样的角色啊戏啊，什么时候导演懂我啊，能够挖掘身上看见的东西啊。到了现在我一点都不期待，真的无所谓，有又怎样没有又怎样。

许：不期待，会不会是因为出于某种恐惧啊？

俞：我不恐惧，我现在都是很坦然地面对。我是特别不希望现在给自己任何期待，无论生活上还是工作上，我都是这种不期待的态度，反而每次默默碰到的都挺惊喜的。

许：你说你喜欢读各种人物传记。有人可能喜欢读转折时刻，有人可能读青春期的挣扎，，有人读中年困扰。传记最吸引你的是什么？

俞：他们的经历。我会去琢磨，他们的经历一定和人物性格有关。他们会在不同阶段做出独特的选择。或者有一些人是天才，像梵高、邓肯是在他们的领域里有超强天赋的人。

我看完梵高那本书只有一个感受：感谢上帝赐我平庸。我觉得天才在人世是要有极大的痛苦，我作为凡夫俗子，既然要存活在这个世界上，不希望遭遇那样的痛苦。他二十九岁才开始学画，最初画的时候他用的颜色都非常恐怖，用墨绿色画人脸。后来他画里的颜色也不是常人能调得出来的。看了这本书我就觉得，现实生活中不希望碰到这样的人。这是实话。如果他是我的邻居或者朋友，我会觉得这个人特别讨厌，他不是常人世界里能被接纳和领会的人，但他，绝对是个天才。

许：会被这样的男人吸引吗？

俞：会，但不一定是情感上，可能完全是精神方面的吸引，被他的才华所吸引。我的感受是，对女人来说才华不能等同于生活吧。要生活在一起又是另外一回事。

许：生活在一起主要靠什么呢？

俞：性格，性格。

许：随着你越来越成熟，你年轻时看的那些电影里的榜样也好，年轻时期待的某种方向也好，还重要吗？

俞：当然重要，他们树立了很好的榜样。斯特里普这样的演员不是说她每个角色有多完美，而是她在给演员做出榜样，她每部戏都是在塑造一个角色。我觉得演员不是要表现自己多美、多帅、多硬汉，而是每次都在塑造一个人物，这是演员的天职。

许：你特别喜欢自己的哪次塑造？

俞：每次都有新的东西，我自己比较满意的可能是刚才谈到的《千年敬祈》，一个特别小的作品，特别不经意，但是整个参与过程和呈现结果，是目前为止我比较满意的。

许：你对那部电影里的父亲是什么感觉？演员叫亨利·欧是吧？

俞：他不是得奖了吗？得了最佳男演员奖。他其实都不是一名职业演员，我当年拍的时候他已经七十九岁了，是上海圣约翰大学毕业的。他当时驼背，脊柱有一种什么病，平时要穿着那个衣服，要不然他脊椎会弯得特别厉害。

后来我重新看，去学习他的表演。当时拍的时候不觉得有什么，这个戏本身情节性不强，经常就是父女俩漠然，面对面没话讲。

我后来才明白为什么评委会给他这个奖。因为他表演没有任何负担，尤其他活到那个年岁，没有任何设计和负担，反而呈现出来浑然天成、行云流水，非常超自然的状态。其实演员力图达到的就是那种状态，化表演为没有表演，但是很难很难。

许：你觉得你接近了吗？比以前接近了吗？

俞：我试图去达到，当然每部戏就像我说的呈现的状态不一样。因为人物和剧情的关系，有的戏可能会去尝试夸张的方式，有些戏又不一样。我当然很希望再有这样的机会，演到人物内心戏多一些的戏。

许：拍戏最不能接受的是什么？

俞：故事完全瞎编，我自己都看不进去。我现在的体会是，要靠身体和情感去演戏，演员哭了笑了，要用自己的情感情绪去代入。虽然演的是角色，但演的时候跟自己是很难分清的，是一个融合的东西。如果我自己说的这个台词，自己都没法接受，那么也没法相信和接受这个情节。

许：你和你父亲的关系如何？小时候他是一个永远不会出错的权威，现在是一个什么样的感觉？

俞：现在是一个老小孩啊，你说所有的父母是不是都是这样的。我们现在都让着他，只要他开心就好。

许：像你父亲这么一个追求秩序的人，你的生活不按照常规——至少婚姻上是，他会不高兴吗？

俞：你还真是说对了。他们还是接受了。他们有提愿望，其实他们最希望我的生活轨迹是——像知识分子家庭最常规的那种——上大学，能考上研究生就上研究生，能出国留学就出国，能读到博士就博士，到博士后，然后适龄的时候结婚成家、生孩子，就是这样子。没有希望我要多有名，挣多少钱，这从来不是他们希望里头的，他们的轨迹是那样的。

许：是啊，但是你没有符合这个轨迹。

俞：那我就是他们这一生的遗憾。所以他们现在一直后悔一件事情，就是第一次人家挑我去拍戏的时候他们同意了。其实他们也是那种不好意思说“不”的人。那个年代都是公家单位来挑选，电影厂也是国家单位。人家说，借走这个孩子两个月去拍一部戏，反正小学是同意了，就到了家长这里。他们是冷不丁的，还没来得及去多虑，因为人家来求到了不好意思回绝，就答应了。

许：那你现在身上有没有什么特质是自己很不喜欢、想克服的？

俞：没有了，现在所有的一切我都很坦然，这就是我，没有好和不好。我喜欢自己的成长过程，也喜欢自己现在的这个状态。

Chapter 10 木村拓哉

二十岁的我小看了这一切，八十岁的我希望还很帅

1972年出生于日本东京

1987年加入日本杰尼斯事务所

1988年组成SMAP组合

1995年木村拓哉创造了1520亿日元的经济效益，这一年被称为“木拓年”——“木拓”即粉丝对他的昵称，该词已被收录入字典

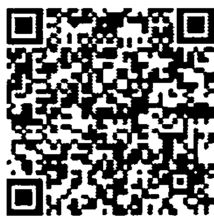
1996年主演爱情剧《悠长假期》，因最高瞬间收视率达到43.8%，创下收视纪录

2000年与歌手工藤静香结婚时，电视台每15分钟滚动插播一次这条新闻

2008年在杂志《anan》举办的“最受欢迎男性”排行榜中，连续15年获得第一名

2012年为驱散日本大地震和核泄露带来的阴霾，木村拓哉走上街头，24小时内连续打了10份苦工

2016年其所在组合SMAP正式解散，木村成为单飞艺人



扫码观看视频

我从未想过，也未期待，见到木村拓哉。整个青年时代，他都是一个无法忽略的存在。我的中学、大学年代与平成的第一个十年重合，彼时，正是木村如日中天之时。

日本历史上，还从未出现过这样一个偶像人物，影响力渗入每一个社会细胞，无论他说什么、做什么，展露一个微笑或是右臂的肌肉，都

会引发举国狂热。当他宣布自己的婚约时，引发的效应堪比天皇离世或登基。

他的影响力也溢出日本。整个东亚，他都是从未见过的超级明星。对我们这一代影响深远的台湾小虎队，是木村所属团体SMAP的诸多模仿者之一。

我不是日本流行文化的追随者。听闻到他愿意接受访问，谈谈他心中的武士精神时，仍会被一种强烈而朴素的好奇所驱动——作为一个偶像到底意味着什么，被一个如此庞大而抽象的人群喜爱，是何种感觉，他会因此而窒息、丧失自由感吗？

我们约在八方园见面，这个庭院的历史足以追溯到德川初期。四个世纪以来，它经受了种种变迁，依旧保持着江户之魅力。当我走近站在池塘边的凉亭下的木村时，不禁赞叹，他真英俊。



我喜欢海，

在海里每个人都是平等的

许：在想什么呢？

木村：我在等今天和我做访谈的人。

许：等待是不是日常生活中很重要的一部分？

木村：是的呢。

许：我特别喜欢这种竹林，刚刚你站在这儿，我幻想你应该穿成武士的那个样子，好像在等一个剑客来比剑一样。

木村：这里是比较特别，像这种保留了日本古代风格的园子，在东京真的不太常见。我也只是在朋友的婚礼或者派对的时候，偶尔来这里。

许：你喜欢这些鲤鱼吗？以前你说去非洲一个部落里待了十二天，是不是喜欢那种自由自在的感觉？很真实。

木村：我觉得鲤鱼和这样的景色很配，有情调，非常美。我对印第安文化感兴趣，非常喜欢和自然有联系的东西。

许：那这些被加工过的自然呢？这些植物都被修剪得很好，你觉得这里面哪棵树跟你比较像？

木村：盆栽确实是这样的，它是美的，但是这种美又和自然之美有所不同。像这样被整理得这么好的东西，真的很厉害，到底花费了多长时间，光想象一下就觉得非常了不起。如果把我比作盆栽的话，我的根还没有扎得这么深，我应该还是一株晃晃悠悠的盆栽。

许：你可以去做锦鲤？

木村：比起只有一种颜色的鲤鱼，还是身上有各种颜色更加有趣。如果我能变成一条很多颜色的锦鲤就好了。

许：我记得你好像更喜欢在海里，我也觉得大海和你更加相配。

木村：我喜欢海，真的喜欢，因为我是一个岛国人。最近我都没有去冲浪，现在的水应该很冷，其实我心里还是很想去的。

许：一个人在海里，在浪里，是什么样的感觉呢？

木村：只要是体验过的人都会明白，没有比冲浪更单纯的体育运动了。仅凭一个人的力量乘在海浪上，然后再重复。每一个浪都有不一样的感觉，因为不会再遇到一模一样的海浪，这也是冲浪的魅力所在吧。而且，在海里的时候，每个人都是平等的，我很喜欢这种感觉。

许：会恐惧吗？因为海是那么的有力量，当那个浪超出了你的控制能力，是不是也会觉得非常兴奋呢？

木村：如果海浪突然变得很大，海浪的力量远远超过了自己拥有的力量，这种时候还是会感到恐惧的。和自然相处魅力无穷，也包括感到可怕的时候，那时肯定会分泌很多肾上腺素，那种感觉到底是恐惧还是兴奋？可能还是兴奋吧！

许：还有什么事情会让你有冲浪时的那种兴奋呢？

木村：能够感受到和冲浪一样兴奋的事情啊，还真是几乎没有呢。

许：什么时候发现冲浪的这种乐趣的？高尔夫的魅力对你来说又是什么呢？

木村：大概是我二十五六岁时吧，和朋友们一起被前辈带出去，第一次体验了冲浪。那时我感觉我完成不了，怎么都做不好。高尔夫也是在我年轻的时候认为自己绝对不会去玩的，但是之后和我关系很好的前辈说了一句“在玩麻将和高尔夫上，我是绝对不会输给你的”……之后我便一发不可收拾了。我觉得，在很难完成这一点上，高尔夫和冲浪是一样的，可能这也是它的魅力所在吧！

许：高尔夫、冲浪都是一个人的运动，你是不是不喜欢集体的运动，比如篮球、足球？

木村：高尔夫，说是一个人玩，其实也是和其他人一起打的。冲浪也是，我很少真正独自去海边，无论是冲浪还是高尔夫，那天总会有一起去海边或者一起去球场的朋友。不同的同伴，在这一天里带来的乐趣也会完全不同，所以我觉得选择合适的同伴一起玩，是非常重要的。打球的时候，那种人与人之间的交流对我来说，正是我打高尔夫的意义。

许：你现在练习得多的事情是什么？

木村：如果说练习得多的话，应该就是高尔夫吧。

许：演戏准备的时候，是非常需要练习的。对你来说，理发师、飞行员、医生所有这些职业里，哪个练习起来比较困难？

木村：这个主要和我参演的剧本是什么样的故事，和我要扮演的角色有关。比如医生、赛车手或者发型师，角色有自己特殊技能的时候，我就要学习一下这个技术，会做一些练习。我演过钢琴家，真的让我有些吃惊，这是一个表现起来非常困难的角色。其实我完全不会弹钢琴，我也不可能会开飞机。

我没有两面性，

我自己的生活很真实

许：我正在看你写的日记，特别有意思，我喜欢你在日记里很调皮的那种感觉，现在还在写吗？写日记是什么感觉，理清自己的思路，回想过去的事情？

木村：其实我现在已经不记日记了，至少不再用这种形式记了，它们被手机中的社交平台和微博之类的东西代替掉了。还是记日记比较好吗？你有在记日记吗？

许：我不写日记，但我特别崇拜写日记的人。我喜欢的日本作家永井荷风，他是从明治一直到昭和年间的一个作家，他一辈子一直在写日记，每天都写：整个日本社会发生了什么变化，他的心情是什么，他自己所有内心隐秘的冲动，等等。非常有意思。写着日记你会突然发现，原来自己的内心深处跟表面上看起来很不一样。你会通过写日记发现一个不一样的自己吗？

木村：如果让我现在写日记的话，我觉得日记里的我，和现在表现出来的我、和你谈话的这个我是没有什么不同的。

许：始终是这样的吗？比如在电影《假面饭店》里，你扮演不同的人，在演这部电影的时候是什么感觉？你要辨别每个人表面的样子和内心深处不同的样子，你会有这样假面的时候吗？

木村：毕竟那是一个很特别的情境，是一个警察在旅馆做卧底的搜查故事。我觉得这是作者东野圭吾先生构思的一个非常独特的情境。当然服务行业本身也确实存在两面性，展现给客人看的一面和自己真实的一面肯定是不同的。我并没有这样的两面性。

许：真没有吗？

木村：我真的没有，没有两面性。

许：那你会不会觉得有很多不同面具的人生更有意思？会羡慕这些人吗？

木村：与其说是羡慕，我反而更多的是觉得他们辛苦。虽然我在电影里饰演了这样的一个角色，但我只需要在拍摄的短暂时间里戴着面具，而真正从事这个行业的人，做的就是这样的工作。和这些必须要戴着面具的人相比，他们辛苦太多了。

许：你十几岁就进入这个行业了，一直处在镜头前、舞台上，周围总是有很多工作人员，这个生活其实不是真实的生活，有时候会觉得生活失去了真实感吗？

木村：没有，我自己的生活还是很真实的。做好准备，再展现给别人看，这就是所谓的娱乐。不管是电影，还是电视剧，经过拍摄、剪辑，再配上音乐，所有的都调整好了，然后播放给大家看，这是娱乐的世界。但是自己的私生活是不需要刻意去展现给别人的。实际上我在生活中进行必要的对话、睡眠、度过休息日，和普通人的生活完全没有区别。

许：黑泽明导演的电影《影武者》里面有一个替身扮演一个将军，扮演了三年之后，他把自己和将军的身份混淆了，替身觉得自己就是真实的将军了，你不会有这种混淆感吗？

木村：我没有过这样的混淆。

许：演《假面饭店》里的角色，你要去理解警察内心的变化，去观察一个人，读剧本，然后想象他的生活……对你来说理解一个角色，进入的过程是怎么样的？

木村：诠释一个角色的时候，有一点是我一直在努力追求的：不应该从一个单薄的侧面、一个单独的镜头来演绎，而是要好好思考这个角色是怎样在他的世界里生活的，然后把角色非常生动的部分展现给观众。虽然拍戏的时候只是截取了这个人物的一瞬间，但是他在自己的世界里是怎样成长为现在这个样子的，是需要演员演出来给观众看到的。

许：理解很多不同的角色，对你的人生会有很直接的改变吗？比如演警察，要非常敏感地辨别各种人，自己的性格会发生改变吗？

木村：这个影响，我觉得不是很大。我在饰演内阁总理大臣[30]的时候，也没有因为这个角色，就突然开始特别关心政治。我自己的生活方式并没有受到过角色的影响。

许：我特别喜欢你的内阁总理大臣，里面有一段演讲，你在背那段演讲词的时候，内心是洋溢着一种想改变日本的冲动吗？

木村：我觉得创作每一个作品的时候，都是想要通过里面的角色，传达一些东西给观众。我演那个总理的时候，确实剧中角色当时的投票率很低，所以多少有想改变一点现状的冲动在里面。

许：你对整个日本社会、对年轻人有这么大的影响力，演一名飞行员，日本的航空业就受到很大的鼓舞，吃什么面包，这个面包就很受欢迎，用什么口红，口红就卖得很多……你会意识到这是一个特别大的力量，会想把这种力量转化成改变日本的力量吗？或者会恐惧这种力量

吗？

木村：哪里哪里，但是我没有恐惧这种力量。对于自己想说的话，想表达的东西，如今每一个人、每一个个体都可以自由地表达出来，现在已经是这样的一个社会了。我知道在这样的大环境中，会有许多见解交织碰撞，不过我并没有觉得有什么好怕的，反而乐在其中。

许：这样会使你的表达相对更谨慎吗？因为你的言行会影响很多人的选择，你会意识到这种影响而让自己讲话变得更谨慎、更符合大家的期待？

木村：关于我公开的言论，如果只是嘴上说得好听，事实上却做不到，我觉得这样是不好的。既然已经说出口了，那还是去把它实现，我觉得这样比较好。我唯一小心注意的一件事就是，不要说自己做不到的事情。

在被需要的时候，

我感到非常幸福

许：在唱每个人都是“世界上唯一的花”的时候，你真觉得每个人在世界上都可以达到相同的高度吗？因为世界本质上是很不公平的，有的人更有天分，有的人更有优势，那怎么办呢？

木村：我觉得是可以达到的。真正有心的人，认真面对自己内心的人，到底会因为什么而感到幸福，因为什么而露出笑脸，对于每一个人来说都是不一样的，因为每个人的价值观都有所不同。我觉得正是那首歌，让大家可以无拘无束地去思索属于自己的幸福。

许：在这个年纪，你现在认为什么是幸福呢？

木村：什么是幸福？……是在现场被需要的时候。比如这次，如果能够得到大家的认可，我会感到非常的幸福。比如拍摄电视剧的时候，“让他来演这部电影吧”或者“用他来试试吧”，当我听到有人这么说的时候，感到自己被需要，这非常幸福。

许：这么多年的演艺生涯，现在再上台唱歌、在镜头下拍戏，你还会觉得紧张吗，要怎么克服呢？当觉得情绪无法调动起来，无法进入角色状态的时候，你会通过什么方式来调动自己的情绪？

木村：会做好心理准备，把紧张收在自己心里，不表现出来。在拍摄非常有活力的动作戏之前，我会听一些比较激烈的摇滚歌曲，一边进行写真拍摄，一边听一些滚石乐队的音乐，或更贴合我这个世代的乐队，比如空中铁匠、枪炮玫瑰听得比较多。比起恬静、温柔、细致的风格，我可能更喜欢用激烈的、强有力的方式去传达。

许：你性格中强硬的部分是什么？过去这么多年，什么时候是情感饱满、冲动的时候，是二十岁出头还是现在？

木村：我并不是稳重的人，我只有刚睡醒的时候才会稳重。二十多岁的倾尽全力和三十多岁的倾尽全力，到现在的倾尽全力，它们的颜色和热度多多少少可能会有变化。不过在“全力去做”这一点上，一直都没有改变过。我考虑的是，现在的我可以做什么。

许：现在热衷于什么？

木村：如果要拍摄作品的话，一旦开始了，我在现场会非常投入。不过现在并没有什么要拍摄的作品，我处于准备的状态，所以比较放松，是一个比较自然的状态。

许：在拍《武士的一分》的时候你是怎么进入武士的状态的呢？怎么看待武士必须要面对的暴力呢，很多杀戮的场面会让你觉得不安吗？

木村：这个问题应该已经是世界共通的认知了，在当时看来就是正义的象征，是可以被允许的行为。我觉得有必要在彻底理解之后再进行拍摄。因为导演非常想要描绘的这个部分，在整个日本的文化中也算特别的一篇：自己了结自己的生命，把肚子剖开，切腹，其他国家的人可能会觉得难以置信。但是如果把这件事放进武士的范畴里去考虑，在当时的时代背景下，切腹作为武士最崇高的道德规范，必须要存在，这在日本是非常凄美的。使用这样的暴力，现在来看，也是非常特别的一点吧，我觉得接受这个设定，欣赏就好了。用很特别的、带有怪异的眼光来看待日本的话，我会觉得很难过。

许：你想过自己生活在另一个时代吗？比如生活在武士的战国或者明治时代？

木村：不，我不想生活在那个时代，我觉得我没法挨过那么可怕的日子。

许：武士很重要的一个特点是忠诚，忠诚于他的主人，成为他的一种个人责任，寻找正义的责任。对你来说，你的人生忠诚于什么重要的事情？

木村：怎么说呢，是要对自己负责，要有一个坚定的自己的想法。还有，不要勉强自己，勉强的结果无论是对自己来说，还是对和自己有关的周围的人来说，都不是一件好事。不过现在“忠诚心”这个词在大家心中还有没有，在我自己心中又有没有，到底是怎样的呢？我也不知道。在工作现场，和有对手戏的演员、和与自己相关的工作人员接触的时候，不一定能说是具有忠诚心，但是能够感受到对方是特别重要的，也是有必要的。

许：比如一起工作的剧组，像你喜欢的漫画《海贼王》那种感觉，大家一起去寻找宝藏，彼此之间要忠诚。

木村：我觉得非常相似。也因为这个，我才会喜欢这部作品。确实很像。

许：什么时候开始读它的？

木村：我完全记不清楚开始读的具体时间了。从朋友那里知道有这样一部作品，读了之后就单纯地被吸引了。我自己非常重视的东西和这部作品所表达的东西非常相似，于是便喜欢上了。

许：是不是《海贼王》的主人公路飞跟你日记里想做的汤姆·索亚

有点儿像？

木村：这么一说还真的有些像，领头的人很相似。如果路飞没有吃恶魔果实的话……两个故事真的很相似。

许：《海贼王》里有一个恶魔，你觉得你生活中的恶魔是什么？

木村：对我来说的话，恶魔就是谎言，在背地里偷偷摸摸，还有就是那些胡编乱造的周刊杂志吧。

许：当那些媒体乱写你的时候，会很不舒服吗？怎么克服自己的不舒服？

木村：我想不会有人觉得舒服吧。但是那些胡编乱造的人不是挺开心的吗？那就算了，随他们写去吧。

许：不管是汤姆·索亚还是路飞，他们都是要慢慢长大的，对你来说长大的过程中痛苦难熬的是什么呢？

木村：对我来说，在成长为大人的过程中并没有遇到过什么感到艰辛的事情。不如说是阅历变得丰富了，经验也不断增加了。虽然积累的经验也不全是美好的，也有艰辛的、痛苦的、后悔的时候，但包括这些不好的东西在内，一起成就了今天的我。

痛苦的时刻，可能是一些被歪曲的事实传得人尽皆知的时候吧。即便自己一遍一遍地说“不是这样的”，也没办法改变什么。这样的时候就很痛苦，不过也都是以前发生的事情了。

许：你是一个自我控制力很好的人，有没有特别失控的时候，无法控制自己的愤怒、沮丧？

木村：无法控制住自己怒火的情况，好像还真的没有过。如果真的很愤怒的话，我会去海边冲浪，可以化解很多，可以全部冲刷干净。

我不恐惧衰老，

希望成为八十岁还很帅的人

许：你在进入一部电影或一部戏时，是怎么跟导演或其他来自不同背景的演员彼此了解熟悉的，是坐在一起谈话喝酒，还是用其他的交流方式让大家可以很快地进入角色？

木村：就像角色各不相同，导演自然也不一样。每位导演的个人风格都会不一样，这时就需要演员和工作人员一起，尽一切努力让导演感到满意。不只是我，所有的演员和所有的工作人员都要去理解、感受导演的想法，才能顺利地推进拍摄工作。去了拍摄现场你自然就会明白，那里并不需要酒，也不是说一定要一起吃饭。所谓大家一起吃饭，不过是一起在现场吃着同样的便当而已，也许会因此产生某种感情上的羁绊。在现场要去了解的，不仅是导演的想法，其他一起搭戏的演员都要去了解，这是很重要的事。

许：拍一部戏或开一场演唱会，团队在一起像一个大家庭，特别密切地工作，可能过了几个月以后突然结束了，所有人都分开，大家又不太见面，这种情感切断得这么强烈，你适应这种感觉吗？

木村：是这样的。每次杀青的瞬间，都会有非常大的失落感向我袭来。开机的时候需要做很多心理准备，与之相对的，杀青的时候确实会有“啊，结束了”的失落感。

许：怎么应对这种失落感？

木村：这件事情结束了，就需要把自己的注意力放到下一件要做的事上，所以并不用特意想办法去排解这种失落感。

许：有没有期待过一个特别的角色？你已经演过各种各样的职业和角色了，还有没有某种职业和角色特别想演？

木村：不是每个剧本和角色都是我非常中意的，但我想要的是饰演角色的机会，我是不应该提什么要求的。这不像你去餐厅点菜，你是没有选择权利的。所以没有什么心动不心动的吧，当然激情也是必要的，不过也不会考虑那么多。

许：有没有特别喜欢的导演，很想跟他们合作拍一部戏？

木村：有很多啊，真的有很多，也包括海外的导演。那些拍出了我喜欢的电影的导演，我无一例外地都非常喜欢。比如科波拉，我特别喜欢他的电影；还有黑泽明先生，虽然他已经逝去，但他的意志、他奋斗

的热情，已经散播到了整个日本；此外还想再和三池崇史导演合作……数量太多，无法尽述。

许：你和北野武一起演过广告片，你觉得和他一起演戏是什么感觉？北野武先生是个坏孩子的形象，经常做各种出格的事情，你会被吸引吗？

木村：如果还能再次合作就好了。作为演员的武先生和作为电影导演的武先生我觉得根本不在一个频道上。我很喜欢导演的武先生，也很喜欢武先生的作品。

许：现在还有什么事情特别想尝试，还没有尝试的呢？

木村：想去看看还没有去过的地方，也有些去过的地方还想再去，不过这些和工作没有什么直接的关系。

许：比如什么地方没去过，特别想去？

木村：只是单纯想出去看看，我去过法国但是没去过意大利，去过美国，但是没有去过加拿大，俄罗斯也想去看看。没去过的地方太多了，如果有机会的话，一定会去的。

许：对那些地方感兴趣的是什么呢？自然风光、当地人、吃吃喝喝，想体会什么？

木村：文化，当地的文化。当然，从风景中也能体验到文化，融入在景色中的文化有很多。

许：在出国旅行的时候，日本变得遥远了，这会帮助你重新看待日本吗？你觉得日本或是日本人，他们鲜明的特点是什么？或者你觉得日本有特别大的问题需要改进，在离开日本的时候会想这些问题吗？

木村：怎么说呢，毕竟是岛国，这是一个弱点。有很多东西，日本只靠自己是做不了的。还有老龄化问题，也是负担很重、很现实的一个问题。

许：你的日记里说想做汤姆·索亚，做非常淘气的小孩子，到处乱跑，那现在还是吗？而且你说小时候想做饲养员。

木村：是的呢，小时候真的是那样的孩子，现在身边有很多这样的人，所以自然也就这样了。我本身很喜欢动物，现在也和家人一起养着两条狗，非常满足。

许：如果回到十五六岁时，还会重新选择做这个行业吗？

木村：怎么说呢，嗯……到底会怎么选择呢？这真的需要深思熟虑。因为从来没有想过这个话题，“现在的我”已经是一个既定事实，是一个求之不得的状态了。这种假想的话题现在非常流行，但实际上是不会有这样的机会的。

许：如果重新选择，你会做一个职业运动员吗，一个职业冲浪选手？

木村：如果做职业运动员，把冲浪当作工作的话，应该不会像现在这样辛苦吧！因为冲浪本来就是我的兴趣，我应该会享受它带来的快乐。

许：你从事唱歌、演戏、拍广告，所有的这些工作里，哪部分你觉得比较得心应手？

木村：我想想，是哪个呢？这要看当时所处的时机。就比如像现在上茶的这个时刻，没有哪个是适合的这种说法。在需要的时候做自己能做的事情，做出来的东西可能多少会有所不同，但是我从没有把这些部分分开来考虑过。区分喜欢的和不喜欢的，这样的事我没有做过。

许：你真的是可以把喜欢、不喜欢这种个人的感受压抑下去，然后完全变成职业的表现吗？

木村：我觉得没有压抑的必要，但我也确实不是凭自己的喜好在做这些事。别人请你过来做一件事，你却想自己是不是喜欢？

这样不是很奇怪吗？所以我没有过这种想法。

许：比如我们听到披头士或滚石乐队的音乐，你是否觉得他们特别天才，怎么能写出这么美的歌，或是怎么唱得这么好听？觉得自己可能一辈子也唱不了这么好听的歌，会有这种沮丧吗？

木村：有的，这个确实是有的。一个人可以发挥的空间——在唱歌这件事上必然是有上限的。我有一位朋友，他是B’z[32]的主唱，他的歌声真的非常棒，我肯定无法做到像他一样，但我也不会因为做不到就放弃唱歌。

许：对于大部分人，他们觉得木村先生是一个偶像，这个评价对你来说，是无所谓还是会有点儿遗憾，你更希望成为一个专业的演员还是歌手？

木村：这些都只是个人的看法，我完全不会想要去和他们争执、去否定他们。我觉得没有必要去扭曲大家的个人想法。如果有人觉得我不是歌手、不是演员的话，那也就随他们去吧。

许：在世界范围里呢，包括在不同历史时期，有没有哪个演员对你来说是特别大的榜样，让你觉得“我需要演得比他好”，有这样的人存在吗？

木村：是谁呢？我把谁当作榜样呢？对我来说并不是什么著名的公众人物，反而是我身边的人，可能是我的前辈们吧。有的前辈无论到了什么年龄，依旧充满了魅力，有非常独特稳定的时尚品味。我崇拜的并不是哪位名人，而是我身边的人。

许：所以你是一个生活在此刻的人？

木村：正是这样，你说得非常对。

许：对于很多年轻人来讲，你是对他们有影响力的大人物，如果他们希望你给他们传递一些价值观也好，一些思考方式也好，你会传达什么呢？

木村：现在有很多新事物就是这些年轻人创作出来的。比起我去影响他们，我觉得相互交流更好。大家在思考的事、大家觉得有趣的事，和我自己在思考的事、觉得有趣的事，需要时机，能做到互相交流就是好的。

许：你很年轻的时候就演了很多关于爱情的电视剧.，你觉得当时自己懂爱情吗？

木村：我觉得当时就是把自己那个时候感受到的都在表演中体现出来。至于是否理解了爱情，我想在我演的时候，也是有那个时候的理解的。

许：现在你对爱情是怎么理解的？

木村：这个嘛，我想想。自己不是第一位的，对方才是要先考虑的，这才是爱吧！恋爱的时候可能会觉得自己是第一位的，但是升华为爱之后，优先的就不是自己了。

许：如果年轻一代问你爱情是什么，你这么告诉他们，觉得他们会听吗？

木村：不，我觉得他们是不会接受的，因为这只是我自己的看法而已。对年轻人说教，由我来为他们的恋爱观画上框框——“我觉得爱是这样的”，不觉得很奇怪吗？他们的恋爱观就是他们自己的，还是不要插足的好。

许：你会恐惧衰老吗？

木村：并没有恐惧。要变成什么样子，自己决定就好了。回到刚才聊过的，有没有崇拜的人这个问题上。我身边真的有到了八十多岁还能让我觉得他真帅的前辈，他们的存在对我来说就像希望一样，非常吸引我，让我也想要成为那样的人。关于年龄的增长，我并没有觉得是一件让我感到恐惧的事。

许：八十岁的时候想做什么呢？

木村：我完全没有计划，完全不知道那时候会做什么。是像现在这样出演各种作品？抑或是从公众舞台上隐退下来……我完全不知道，一点儿计划都没有。

许：如果现在的木村看到二十岁的木村，你会有什么建议给当时的木村呢？

木村：希望他再早一点儿开始认真对待他的工作，因为那个时候的我还是小看了这一切。我希望他工作的时候，能再多一些责任感。

许：但是太多的责任心也会让人觉得很压抑啊？

木村：有责任感并不是要压抑什么，我就是想告诉他，“你真的站在一个非常厉害的位置上，要知道自己能够身处这样的位置是多亏了大家”。责任感也包括了对大家怀有感激之心。如果可以给二十多岁的自己建议，我希望他可以注意到这一点。

许：从出道到现在已经三十多年的时间了，这么大的影响力和受欢迎程度让你意外吗？会恐惧失去吗？

木村：我很意外，但不会恐惧。如果失去了那就失去吧，怎么说呢，这就好像是自己的镜子，是因为自己发生了变化，结果才会是失去。

许：或许失去了也是一种新的自由吧。

木村：我是这么认为的，一定是这样的。

许：现在有什么特别想做、想实现的事情吗？

木村：已经有人约我一起合作了，所以接下来会做这个，为此我也想好好地做一些准备。还有日本的年号要改变了，这也算是日本比较特别的一件事吧。“平成”这个年号将在2019年的5月1日变更为别的年号，到底会变成什么呢？虽然我觉得不管变成什么，其实也不会有多大不同。

许：你是整个平成时代非常重要的一个人物，也是平成时代的一种象征。现在平成时代结束，要换新的天皇，你会有自己的时代也要结束了的这种感觉吗？

木村：虽然平成这个时代结束了，但是对于我来说什么都没有结束。关于平成结束这件事可以从不同的角度去看，我倾向于说是新的开始，我自己并不会有什么结束。

我很少回想以前的时光，只想明天该干什么

许：从来没想过去好莱坞发展吗？

木村：比起给自己定一个目标，说想要去做什么，我更喜欢机缘巧合的相遇。接下来要做什么，不是我自己应该思考的，而是我身边的工作人员要思考的。“我想要做什么”这样的事，我自己是不会去想的。

许：有没有一个特别的冲动——“不管多少人反对，即使我的工作人员都反对我干这件事情”，也想要去做的一件事情？

木村：比起坚持自己要做的事情，如果当时出现了反对意见，我更多时候是这样想的：这些反对意见不仅仅是那个人从自己的利益出发，他一定也是考虑了我的利益才反对的。所以这种时候我就会在自己心里再重新考虑一遍……不过关于特别冲动，我也有过一次吧，那就是结婚这件事。

许：结婚这件事情是你做得最任性的一件事情吗？

木村：是的。

许：任性，是不是很开心啊？

木村：不不不，也不是开心。因为关乎对方，所以有很多要考虑的东西，例如感情啊评价啊之类的。面对这些，自己应该要以怎样的心态去面对，是必须要考虑的。

许：成为丈夫和成为父亲，你觉得对性格的改变大吗？

木村：没有什么大的变化。

许：三十年来你始终保持这么好的表现，你的动力在哪里？现在这样一个非常新的多元的世界，这种动力可以一直支持你吗？

木村：这种动力不是从我自身涌现出来的，而是因为当我在现场的时候，周围的人也都是专业人士。比如和我搭戏的演员、负责摄影的各位、负责照明的各位、负责美术的各位，现场的工作人员全都是非常专业的人。当我在这样的现场工作的时候，自然不用多说我也必须非常专业。

许：你喜欢《海贼王》里的主人公，包括你演的《CHANGE》里的

总理大臣，他们都是个性很强的人，然后带领大家实现某种改变，你不想成为这样的角色吗，更主动地引领方向？

木村：我演绎的仅仅是一个角色而已，我还是我自己，在这点上，我并没有你所说的那种想法。

许：你的人生到目前为止，四十多年的时间里有没有特别大的遗憾呢？

木村：遗憾吗？SMAP的解散吧。

许：特别理解。对你来说友谊意味着什么？因为《海贼王》里讲的也是友谊，团队也是友谊，对你来说是怎么理解这种友谊的？

木村：要能够感知到对方的想法，站在对方的角度思考问题，才能更好地去了解，我认为这是很重要的部分。在觉得对方做得不对的时候，也能把自己的想法说出口，能够合力同心，向着一个方向努力，毫无疑问这样是最好的。

许：对你来说会不会有一种感觉，不管是友谊、爱情，无论当时多么美好，但有一天都会结束，人生的这种不确定感强吗？

木村：怎么说呢，这种事只能接受吧。在不断去接受的过程中，如果还是迎来终了的结束，没有挽回的余地，那也只能这样了。去接受这一切，整理好自己的情绪，可以继续前进的话就继续前进吧。

许：现在回忆四十多年的时光，最开心的是什么时候？

木村：开心的事应该是在五六万人面前演出，多的时候有八万人，这是极少数被选中的人才会有的机会。身处这样的场景，真的是一件非常棒的事。这种开心的时候好像也没有特别多。

许：现在再让你开演唱会，下面有八万人，你会紧张吗？

木村：凭现在的我肯定是做不到的，我觉得我没有那样的价值。如果非要那么做的话，我会尽可能地让自己变得可以与之相配。对于现在的我来说，演员应该是一个很合适的角色。

许：想到人生中辉煌或者让你兴奋的时光可能已经过去了，意识到这件事情对你来说会有感伤吗？

木村：完全没有。即便已经过去了，也可以想成是曾经这么快乐过。但实际上我从没有回想过之前的时光，我想得更多的是，今天要做什么，明天又该做什么。

许：会期待未来还有那样的辉煌或者让你兴奋的时机吗？

木村：我觉得这取决于自己，是真正地去碰见机遇，因此人活着才有意义。

许：此刻有没有特别想克服的自身弱点？

木村：也不能说是弱点，就比如现在我俩是借助翻译的形式在交流，但是我更想用一个共通的语言进行沟通。这个语言可能是英语，也可能是中文。我想如果能再扩展一些对话的方式那就更好了。

对于其他国家的人来说，日语好像是一种非常复杂的语言，感觉有点儿难为人。听说在中国，北京人和上海人说的话，还有香港人说的话是完全不一样的，我觉得这点挺有意思的。日本也一样，东北地区的方言和冲绳、九州的方言完全不一样。

许：特别有趣，我看明治维新这段历史的时候，鹿儿岛的萨摩藩的人，和长州藩的人，他们当时要一起搞明治维新，我觉得他们彼此交流都很困难，那时候日语也没有普遍化的教育，所以想想其实是很神奇的。

木村：确实是的。好像有这么一个故事，很有趣：当时的织田信长带来了一个被当作奴隶的外国人，并非常器重他。语言也好，文化也罢，还有宗教也是一样，需要接受很多全新的东西，这些方面的交流，我觉得都是非常刺激的。

许：比如我们坐的这里是德川家康家臣的院子，你又提起织田信长，你对战国时代那些历史感兴趣吗？你还拍过扮演织田信长的广告，对那个时代的日本人有兴趣吗？

木村：只是偶尔会了解一下，觉得挺有意思的，并没有特别感兴趣。日本有家纹这种东西，是一个家族的标志，偶然发现我和织田信长的家纹是一样的，就会留意关于他的种种记述。

许：你觉得织田信长是什么样的人？碰到他的话，你会喜欢他吗？

木村：挺难说的，要看是用什么样的身份和他相见，我觉得这会有很大的区别。不过确实想要见见他，我可以把冲浪文化告诉他，他可能会很惊讶吧！我觉得这很有意思。

许：你觉得做事情被他人理解是很重要的一件事吗？你被他人理解的需求强吗？

木村：我并不特别想要得到大家的理解。如果能和大家感同身受当然是好的，也就是能相互理解的状态。被人喜欢只是一种结果。以让对方喜欢自己为前提去做什么事情，我觉得是不对的，不过有一些的确是

礼节性的。

许：总被人称作是日本性感的男人，你怎么理解性感？

木村：才没有这回事，没有人这么看待我，完全没有人这么认为。我心中认为的性感的男人并不是我这个样子的。

许：是什么样的？

木村：是有这样的人的，但是很难用语言表达出来。

许：性感的女人是什么样子的？

木村：女性的话，性感的人在我看来是非常优秀的，希望大家也能这么说。

Chapter 11 林志玲

“志玲姐姐”是我一辈子的志业

1974年生于台湾台北

1997年获得多伦多大学西方美术史和经济学双主修学位

2007年参演电影《赤壁》

2011年成立“志玲姐姐慈善基金会”

2019年以公益单曲“You and Me”荣获全球华语榜中榜“最佳跨界艺人”；同年6月，宣布与日本艺人黑泽良平结婚



扫码观看视频

当我问及艺术史时，林小姐不无意外。

这是上海初秋的一个午后。我刚刚目睹她在上海肇嘉浜路旁的一家小学的公益活动。我坐在礼堂的最后一排，看讲台上的林小姐向同学们分享着人生道理，甜美的娃娃音回荡在空气中。

这是一个再典型不过的林志玲形象。除去屏幕上的优雅、美艳，她还以善良、积极的公共形象著称。在华人的娱乐世界，她是一个独特的存在。模特、演员、明星这些定义似乎都不准确，她是一个“美人”，寄托了种种东方式想象的美人。绯闻也从来伴随着她。

她也是个被高度简化的形象，人们不断地谈论她，却对她的所思所想毫无兴趣。

所以，提及她在加拿大的求学经历时，她在刹那的意外后，开始动情说起前往罗马的游历。或许对她来说，很久没遇到一个访问者，对她的智识、内心有着真正的好奇。一旦卸下职业的自我防护，她的天真、坦诚与她的美貌一样，让人心醉，甚至说起夜晚的寂寞，对爱的渴望。



失去感受力和冒险力的时候，就是你开始衰老了

许：刚才看你在幼儿园里做志愿者，为什么会给孩子们选择《小飞象》？我特别喜欢这个故事。

林：今天也有小朋友说喜欢《小飞象》。老实说，我觉得现在的小朋友在慢慢丧失掉自己的分析能力。在《小飞象》的故事里，小飞象刚开始觉得自己和别人不一样，但之后又慢慢找到自信，喜欢父母亲给予的东西，认识自己，了解自己，喜欢自己，不被别人的观念所束缚。

许：你自己会有小飞象的情结吗？和你小时候的成长有关系吗，不那么喜欢自己？

林：其实我耳朵大，是个招风耳。不过我从小学到国中到高中甚至大学，差不多都是念的女生学校，高中也是寄宿学校，都是女生班，所以不会有太多你说的感觉。

许：我一直挺好奇，你十五岁就去了多伦多，但那段时光你好像很少讲。从台北那么热的地方，突然去了这么寒冷的地方，所有的文化也都不一样，冲击会很大吗？那个中学有多少台湾女生，或者台湾人呢？

林：我是那所中学的第一个台湾人。现在想，觉得那个时候的自己很有勇气。也不知那份勇气哪里来的，怎么这么敢冒险，怎么有这么敢冒险的爸妈。我后来很感谢他们给我这样的空间，让我自己去走这条路。所以大家有时候说，志玲姐姐看起来柔柔的，但我其实是个汉子，内心有一种力量吧。我觉得强大的内心还是自己慢慢找到的。

许：多伦多是你自己选的吗？

林：爸爸选的！爸爸说在美国怕是有太多的华人，多伦多环境可能单纯一些，但是从十月份开始就很冷。我那时学的是经济跟艺术。

许：为什么选这两个呢？这两个是很冲突的。

林：很冲突，对不对！有点为了完成家里的愿望吧，我自己本来想学美术，但爸爸就说，你学美术以后怎么过活啊？他还是希望我学个商科，所以我就念了经济。

许：论文写的是什么？

林：我那个时候学的是艺术史，不是画画。因为在第一年的时候，

我就发现其实我的创意没有那么好，出一个题目，要花非常久的时间才能下手，所以就往历史这方面靠。论文写的是古希腊罗马，因为我觉得那个时代是一切创意的起源。

许：那个时代是更哲学的时代，更有思想的时代。

林：也更有社会阶级意识。一个家庭如果比较有钱，可能会有比较多华丽的色彩。或是他想呈现不同的职业，都可能画在墙上。还有些好像不太能讲。

许：讲啊。因为罗马时代，晚期是一个很淫乱的时代嘛！比较自由的时代。

林：既然你说出这两个字，我就不得不强调了，他们就会把这些画在墙上。

许：我就会觉得那是很自由的，一个秩序瓦解之后，人的创造力开始出现。你喜欢那个时代吗？

林：就像你刚才讲到的，这个自由度有时候真的是被允许的，在现在它是在一个框架中，又被允许又不被允许，有时候人就会受到束缚。

许：那经济学呢，对当时学的经济学还记得什么？

林：经济学，我也诚实说哦——天经过小朋友的洗礼我觉得诚实很重要——我其实对商科没什么兴趣，就用一个方法，死背。所以我一直觉得经济学就是供需，供需，供需。我不是那种聪明的学生，一到考试前我就特别紧张，念书念到早上，然后去考场。可是我会去图书馆，把以前五年的考题都做完，我觉得如果把它们做完，我应该可以合格，六成可能吧！

许：毕业之前对自己的人生有什么期待吗？

林：因为刚好学的是艺术跟经济，所以我就想继续申请研究生，念艺术管理，那以后可能去博物馆、美术馆或拍卖场。

许：后来回台北去市立美术馆求职？

林：我被拒绝了。

许：如果成了会怎么样？

林：成了就不是现在的我了，所以有时候要谢谢他们的婉拒。他们希望是研究生，可我还没有去念，只是在申请当中。于是我就先做了一个和美术相关的工作，策展。做了很多讲堂，那时候讲堂不会局限在大

家想象的美术领域，而是各种你生活中可以想到的，和各种美学、艺术相关的领域，像这个茶几，就会请专业的人给我们解读。 ，

许：你觉得你是好的策展人吗？

林：我不是啊，我那时候只是助理，而且还是紧张的小助理，去联络事情，安排课程，每天做的是讲本拷贝啊这类小事琐事。

许：刚刚讲的你在多伦多受到的那些训练，在媒体和公共领域是很少被表达的吗？

林：我好像第一次讲到求学的过程。

许：你身上被表达的只是非常狭窄的一面，有这么多更丰富的世界没有呈现，这会困扰你吗？

林：也不会。我以前觉得，其实女孩子就好像一颗钻石，钻石有很多不同的面向，但有最好的切割方式，去把光发出来。有很多不同面向才是一个完整的女人，我绝对也是。但可能大家看到的就像你讲的，是某一个窄窄的方面，而且我还不好意思说出来是什么。可是另外一点就是，也不要做得那么外放，我没有必要随时告诉大家我也会这个或那个。我觉得人与人相处最重要的就是舒服。

许：你是一个在北美读完书的年轻姑娘，受的教育也很自由，而坦白说，在东亚，人们对女性的美的标准是非常严苛的。

林：这个我也是这么认为的，这个压力就有。

许：但这很矛盾，你是东亚美的标准的一部分，但同时你觉得这个标准是压迫性的。

林：这样说好了，现在大家常常把“颜值”这两个字挂在嘴上，颜值有多重要，它能够持续多久？我觉得时间是最公平的，颜值是会消耗的，可是内心会慢慢丰厚。所以大家说“志玲姐姐”的时候，我觉得很欣慰，因为我先有了这个称号，所以我现在还能是姐姐。当然经过时间，大家某一天会看到，脸上多了一些纹路啊，或者不再是你们以前想象中的姐姐的样子，那我觉得也无所谓。

许：你不害怕衰老？

林：每个人都害怕“老”这个字，也不喜欢被人家说老。但是我觉得能优雅地跟时间共处，一直走下去很重要。

许：你现在有感觉到自己的某种衰老吗？不好意思。

林：没关系，可是很意外的，我就是完全没感觉。很大的原因是我常常会把你说的年纪丢掉。当我看到我要做的事情还有这么多的时候，我会感觉我以前那种想要探险、想要感受的力量一直存在。我觉得最怕的就是随着年纪增长，开始觉得说，我没有什么感受，这些我都吃过做过看过，我为什么要去尝试。你失去了感受力，失去了冒险力的时候，我觉得那就是你开始衰老了。

许：就像你说的，所有的感受都会迟钝，都会耗损。你怎、么保持这种敏感性呢？

林：可能和个性有关系，我好像也没什么准则，譬如说，每到一个阶段我都会想下一步的我是一个什么样的我。就像刚刚讲到童书这件事情，我觉得这是我想做的，我感兴趣的，我有感受力，我有热情，我要释放出来给到大家。我觉得人一直有热情很重要，生活才会从一起床就很有意义。

许：有这么多激情，一定会有无激情，怎么面对无激情呢？

林：当我压力大，或者情绪无法释放的时候，我会躲起来。我知道这样不太健康，可是我会极度地沉淀，活在自己的世界中，希望能先把自己的伤口修复。

许：你不太依赖他人来修复，就只是自我修复吗？

林：把这些伤丢到人家身上，你觉得他会帮你修复吗？我觉得只有自己知道伤口在哪里，需要多久时间修复，或者说，过几天会不会淡一点。我不太有这个习惯，把这些所谓的“垃圾”丢给身旁的人。自己沉淀吸收缓和一下，就好了。

许：你是不是特怕失控？

林：不是说担心，我就是不会失控。

许：从小就是吗？

林：也不算，我觉得小时候的我应该就是比较倔强。真的开始生活之后，慢慢了解适者生存，慢慢抹掉那些棱棱角角，让自己的生活滚得更顺利一点吧。其实还是都存在的。

许：我还是很好奇，你激情的动机到底是什么呢？因为过去的十多年里你非常繁忙。

林：非常繁忙，好像和老天爷多借了二十年。

许：对啊，到底是为什么呢？它是来自恐惧、担心，或者强烈的热情？这个动机是什么呢？

林：我可以说是误打误撞进演艺圈的，如果不是进了演艺圈，我应该就是一个老师，以前我就想当老师。

许：你肯定会是一个特别好的老师。

林：也想过大学毕业就步入婚姻，有一个美好的家庭。误打误撞进来以后，我又会觉得老天爷为什么会给我这么多的资源，这么多大家的肯定、喜欢，甚至刚刚小朋友抱我的时候，我都有一瞬间的感动，就想问你们是真的认识志玲姐姐吗。所以，会有一种使命感，想要多做一些事情，觉得说要不要把我的人生活得更精彩一些。我的人生有一段跌倒的过程，就是我坠马之后，所以我就更觉得要好好做，不要让自己回头时有很多的遗憾。你说动力，我觉得也没有，只是我觉得应该这样做。

许：什么事情会让你特别有充实感？

林：当我觉得有一点点能力改变的时候，可能是与一个对生活已经没有希望的朋友经过一些接触，不只是一瞬间的而是持续的一些关怀，你会慢慢看到他的改变，这个时候我会觉得有充实感。

许：目前为止，你觉得身上有哪个才能是被最大压抑和尚未展现的？

林：没有吧，我已经没有别的才华了。有时候上节目，他们要我表演或做什么，我就说我已经没有新的才华了，如果要表演那就给一段时间我去学习。我也没有什么强求。

我先做的都是观察，然后适应

许：有没有哪个华人或者西方的女明星是你的偶像？

林：我的偶像，从我念书的时候就一直是奥黛丽·赫本小姐。

许：她也摔过一次马。为什么是赫本呢？她什么地方最吸引你？

林：她到最后，所谓年华老去的时候，还是很美。之前刚好有一次工作的机会见到她的儿子描述她，说她在生活中就是一个非常有爱、很真实的人。当时我就觉得，哇，我居然能和偶像的儿子聊聊天。

许：是哪一年？

林：应该是八九年前。

许：你问了他儿子什么？

林：我说我真的非常欣赏和崇拜您的母亲。他很健谈，主动开始聊他的妈妈，聊他自己的家庭。大家想象的、看到的是她的明星光环，但在私下的生活里，她其实就是个母亲。我记得他和我讲，没有光环啊，就是妈妈，她的身份在他眼里就是母亲。

许：那肯定啊。我看到过一句形容赫本的话，很可爱，是一个导演说的，他认为在赫本良好教养的外表之下，必然隐藏着某种欲望。就想问你，你给我们所有人的印象也是有良好的教养，那下面那一层是什么呢？

林：有，一定有的，在大家看到的外表下，我有强烈的爆发的欲望。

许：怎么跟它共处？

林：当你习惯了，就会和它共处吧。我很久没有见到它了。

许：上次见到它是什么时候？

林：嗯，这两年吧。还是会见到，就你心中比较容易隐藏的欲望、渴望，每个人都有欲望嘛。

许：欲望是跟爱情，或者个人成就，或者什么相关呢？

林：爱情吧。个人成就啊，工作啊，常常觉得夫复何求，够多的

了。爱情方面，大家总在问我，我怎么都一无长进的。

许：分析过自己吗？为什么会这样？

林：应该是我自己的问题，我自己有很大的问题存在，应该好好检讨。大家也不太接近我，这是很奇怪的事情，男孩子也不太会接近我，之前我还开玩笑说，我喜欢哪一个我来追好了。

许：可以追啊，为什么不呢？

林：真的吗？那要是看得到的话，追追看。

许：你说的爱情，是一种亲密感，是一种共同体的感觉。你肯定是一个孤独的人，怎么去面对孤独呢？通过音乐，通过独处，还是旅行？

林：基本上，忙碌会让我忘记孤独。我越寂寞、越孤独的时候，越会让自己忙碌到忘掉这些事情。当偶尔寂寞浮现出来，说和它共存吗，很难吧，可能就会哭出来，或是看电影，有时候看一看别人的故事，会让自己进入一些不同的环境。

许：那你对婚姻还是有很多的期待吗？还是说已经少了？

林：有憧憬。不过不会为了结婚而结婚。因为总是有很多过来人跟我说，一个不好的婚姻，还不如自己好好过，你还是要找一个可以心灵相合的伴侣。

许：世界上有好的婚姻吗，有幸福的夫妇吗？

林：一定有，你太悲观了。你觉得婚姻都不会好的原因是什么？

许：对人性的压抑啊，束缚啊。它是一种反人性的事情。

林：在婚姻中大家都太有期待值了。在谈感情的时候，你还愿意去付出，但婚姻中的期待值会把你重重地打击。我常常觉得有多少期待，就有多少伤害，而且在婚姻里你可能比较想要去改变他人，可是你又知道，没有办法去改变一个入的。

许：你什么时候意识到这点的？

林：一直都知道。我还蛮早熟，所以我觉得当没有办法去改变的时候，我就会，也不能说改变自己，就是自我协调。在任何环境下，我第一个做的都是观察，然后调整自己，去适应，包括在和人的相处等方面。

许：你刚才说到婚姻，赫本有那么多段婚姻。

林：人家很早就结婚了，我觉得我太晚，现在也来不及了。你好悲观啊，居然说没有好的婚姻。

许：我比较诚实吧。

林：可是你还是会看到很多老伴，一起携手旅游或者做其他事情，我还是觉得那是美好的。争吵一定会有，但不见得是不好的婚姻，有一个伴侣在身旁，能免掉你说的寂寞的冲击。

许：我们小时候都读那个课本，鲁迅在《呐喊·自序》里写的，寂寞像一条大蛇把我紧紧地缠住。我觉得那个意象特别深刻。像大蛇那样缠住你的感觉有过吗？

林：会有，尤其是夜深人静的时候，感觉空气是凝结的，感觉那条大蛇真的抱着你。

许：那一刻你怎么办呢？

林：我没有解决的办法。我觉得有一点，我是一个蛮乐观的人，一直比较正面地思考。我以前总说自己是向日葵，跟着有阳光的方向走，所以在那种沉寂、孤寂中被大蛇拥抱或者怎样，我会想为什么我是这样，别人在快乐的时候，我在做什么。

我最好的角色就是“志玲姐姐”

许：你从2004年开始出名，2008年之后成了华人世界的一个现象，你想过原因是什么吗？

林：我觉得我刚好处在一个最好的时代，一个多媒体的时代，互联网、多媒体资讯的共流，让大家对演艺圈人士的需求量更多了。这一切刚刚好在我步入的那个年代发生了。

许：而且恰好中国大陆市场开始跟世界高度融合。

林：真的，以前跨海过来见你们很不容易，现在觉得来来去去都是家。所以这个年代很重要，最好的时光。

许：你刚才说你做了各种不同的职业，模特、主持人、演员，你觉得哪个职业是你才智发挥最充分的？

林：老实说，模特这个职业已经过去很久很久了，以前我觉得模特的生存期限是二十几岁，现在一回头都是十六岁，真是非常年轻。主持人的话，就和你一样，一定会需要用到一些自己曾经的感受或者经验。我觉得我最好的角色应该是“志玲姐姐”。

许：怎么去定义“志玲姐姐”呢？是个怎么样的角色呢？

林：很特别。你说美丽，我没有别的女子美丽；你说聪明，我也没有别的人聪明；你说主持，我也不比别人主持得好；你说演戏，我也没有比别人演得好。可是在“志玲姐姐”的称呼上，我有一种心境，就是好想好好地当这个姐姐，照顾大家，所以在给大家带来一种正面能量或回馈这件事上，我会很严格地监督自己，很希望自己一直是在这个状态上。

许：这种感觉是什么时候变得清晰起来的？

林：好像是这几年，就是当我的同学们现在都是阿姨的时候，我还是姐姐，我就要做姐姐该做的事情。

许：你希望未来的人怎么记住“志玲姐姐”这个角色呢？

林：我爸爸说我生出来就是一个会微笑的baby，所以我希望大家以后想象到的还是一个微笑的志玲，即使脸上多了皱纹，都还是这种记忆，是和善的，是喜悦的。就这样，我就会心满意足。

许：会担心这种和善、喜悦是某种肤浅吗？

林：我不会觉得。真诚的时候它真的不一样，你绝对是感觉得出来的。

许：那十年之后呢，你还希望自己是“志玲姐姐”吗？

林：我觉得大家会改这个称呼吧，不然我也不好意思接受。虽然不一样，但我做的事情还是会持续做，我是一辈子的义工。其实我这人是有点那种，思考很久才承诺yes，可当我说OK，我就会持续做下去。

许：那比如在演戏方面，你会有挫败感吗？

林：会，一定会有的。常常第一个挫败感就是，我不是主演，为什么在宣传期的时候把我拿来当主演。其实演员有的时候也算是一颗棋子吧，你不太知道最后拼出来的这盘是一个什么样的局。当结果出来，就会有一些不同的声音，有人给你鼓掌，也有人给你嘘声，都得接受。

许：有没有哪一类角色是你特别想演但还没有去演的？

林：以前我想演小人物，现在我要把这话收回来，因为我觉得我是没办法做到的。我的生活经验、体验就没有经过那样的过程，那很多时候你去过多地猜测、臆测、想象和体会，也赢不了人家。

许：目前你觉得最满意的是哪一部电影？

林：《赤壁》。我的第一部电影，我觉得第一个永远最好。想想哪一个新人可以在这样的一个剧组演出啊。

许：最自在是哪次呢？

林：最自在应该是《决战刹马镇》。那时候觉得超自在，因为那样的包装很特别。你知道平常我会觉得女孩子坐还是要有坐相的，但拍刹马镇的时候，我们住在乡下，每天就吃烤串，还非常非常冷，所以我记得好像是要穿五件卫衣秋裤，感觉比较胖，太好了，可以无止境地吃了，所以那时候觉得特别自在。

许：所以说，你是不是需要反抗一下你的“too much behave yourself”？

林：嗯，这是一个建议。可是也会有一些自己设的框架，就是我父母亲以前唯一告诉我的：女孩子要得体。其他都没有要求。得体，就是自爱、自重、自律。所以今天我跟小朋友说，品格是你们一辈子能得到的最好的礼物，其他这些分数什么的都会过去。

许：那你最不喜欢自己身上什么东西？不一定是形象、性格之类

的。

林：形象上我最不喜欢我的脚，我的脚跟男人一样大。个性上我没有觉得什么不好的地方，老实说这是习惯。

许：或者说希望自己更放肆一点吗？

林：我做不到。

许：是不是放肆完之后会懊悔？

林：对。每一次我有任何一定要讲的话，当我丢出去那些话以后，对自己的惩罚就是，好几天我都会活在懊悔当中，心想当初我为什么不好好想一想再说，有必要这么说吗？这对自己的折磨更大。我觉得很多人应该会有这样的过程，所以我后来就觉得要想想再讲。

许：我觉得你应该去找那些更肆无忌惮的男生。

林：是吗？那我有一个要求，就是要专情，这点我非常非常在乎，这是我最大的问题。

许：那基本上就很难存在了。

林：你好诚实啊。那为何男人无法专情？

许：基因带来的，没办法。

林：对，这个答案也是正确的。因为从古时候就是这样子的，就是一个不一样的动物世界。

许：1998年拍MV的时候，你跟张国荣合作过是吗？那时候他给你是什么样的感觉？

林：我的记忆就是他特别地尊重他人，很谦和，尽管他是大明星。而且那好像是我回去后的第一批工作之一，特别蒙张。在我们拍摄的环境中有一位女孩子，她是听不到音乐的，她是听节奏的，我记得张国荣先生就对她特别照顾，他没有觉得这些模特就是个衣架子。这种适度的尊重，现在我觉得是没有的，大家都不会去认识这些名字。我反而是在哥哥的身上第一次感觉到大明星对你的尊重。

许：梁朝伟个人的魅力跟张国荣的很不一样是不是，你什么感觉呢？

林：梁朝伟先生其实一直都有一种气质，很难说，腼腆也好，温暖也好，我觉得这都是他。可是就像你刚刚讲的，他一定有一个超级想爆发的欲望，不知道在哪里，所以他就不断地在演戏，把那个欲望爆发出

来。

我那时候印象最深的，因为是我第一部电影，就想这些大牌的明星，他们一结束应该会就到房车里去等待，但他没有，他就坐在那边等。把临演叫回来可能要两个小时，因为都是大场面，气候非常寒冷，所以我真的觉得他非常敬业。其实我对他认识没有那么深，那个时候我对他还有点距离感，比较畏惧。

“美”是一个动词，

也是一个让你前进的动力

许：你什么时候觉得，自己成熟了，是一个更理解自我的人了？

林：逐渐的吧，没有一个点。但很多时候还是会看错自己，看错别人。我常常觉得自己不太会看人。

许：在过去的将近四十多年，觉得哪段时光最自由舒畅？

林：现在吧。我觉得现在很美好，所以对年龄并没有太介意。我看到很多女孩子，三十岁就开始怕了，怕自己的外在，怕自己的市场价值，等等。我觉得要不要活得更好，这完全在自己的手里。

许：现在你最怕什么呢？既然不怕衰老。

林：我怕老啊，我还是怕老的，但这是必经的过程。可是如果有像我一直说的青春的心境，它确实会让时光的脚步慢一点。

许：旅行对你来说意味着什么呢？

林：旅行对我来讲，以前我会说是拓展生活的广度，它确实会让人看到很多不同的风景。但现在我觉得除了广度以外，反而是让我可以和自己相处的唯一的时光。听听自己的声音，我这几年过得如何，我要什么，我有什么改变，我哪里做得好或不好，或是我可不可以放纵一点，问自己很多问题。这些只有在旅行的时候才可以做到。

许：现在有强烈的危机意识吗？你的成名期也有十多年了，当你找到“志玲姐姐”的定位，有没有不知道未来朝向什么方向的焦虑感，或者说危机意识？

林：没有焦虑感，有的话我会跟你诚实说。

许：这个很意外，因为很少有人没有这种焦虑。

林：因为我觉得我不在被比较的环境下了。

许：什么时候感觉到这一点的？

林：也就是这几年。每一个人都有个度，要找自己的一个度和一个区去存在，才有存在的价值，不要把自己放在其他人的区里面，那就自在了，没有比较就没有伤害。我觉得最重要的是拿得起放得下，本来这

些就是老天爷给你的，当有一天祂一定要取走的时候，你谢谢祂，毕竟你何德何能得到这些呢。如果你放不下，那就是你自己伤害自己的时候。

许：你这么坦诚我都不知道该问什么了，这真是让我非常意外。

林：其实我什么都能聊，媒体对我的问题总是很犀利。

许：什么时候意识到自己的美？

林：我应该放过一些我念书时候的照片。以前念书的时候我满脸痘痘，近视很深，戴眼镜。所以那时候完全不觉得，进了模特圈也不觉得，因为大家都是这样，很有个性，而且我在模特圈里算矮个子。所以大概是出演小乔这个角色的前后才意识到。

许：这么晚吗？

林：不然为什么很意外，大家是因为美而看到你，这也是一个令人感谢的事情。饰演小乔的时候，我觉得她是倾城倾国的美人，就开始在乎自己的形象了。

许：除了在乎以外，有一种喜悦或者得意吗？

林：喜悦？还好。这个问题我有想过，我以前照镜子会觉得说，今天的我还蛮好看，最近我很少有这种感觉。

许：我觉得很有趣，意识到自己是个大美人，到底是什么样的感觉？

林：这个好难，我不会特别去思考这件事情，可是每一次见到大家就希望自己能够是漂亮的，也就是刚刚讲的得体。我不是一个最美的女孩，可是我能够在大家面前得体，从容，优雅，我觉得就够了。

许：回到整个东亚地区审美的单调性这个问题，你对这个怎么看呢？

林：这是一个重点，也是刚刚讲到的小飞象的故事，如何喜欢自己，找到自己的特色，让自己更好更漂亮是每个人追求的事情，而不是像你刚刚说的单调性。

许：应该好好做一个“小飞象计划”，特别好。

林：“美”是一个动词。我一直讲“完美”是一个动词，是一个动力，让你前进，可是不要做成大家都一样的事情。你要被记得。

许：你之前在多伦多学艺术史、经济学，有那种面对更抽象事物的能力。现在你工作这么忙，那些形而上的部分怎么解决呢？对知识的需求是通过阅读还是通过什么方式满足呢？

林：书的话我会看一些传记，看看人家经历过的事情。其实最好的书就是人的阅历，与人的相处，旅行当然也是其中之一。我平常很喜欢想事情，所以会有很多创意，再把这个创意打破重新架构，里面会有很多新的东西。

许：你最近最想实现的创意是什么呢？

林：最想尝试的有一个，也跟小朋友有关，是有声书的部分。我很喜欢一部电影《音乐之声》，现在很多年轻人都不知道，但那片子很棒。如果可以的话想做一个亚洲版的，我希望通过我的创意、我的资源，去统筹这件事情。

许：还有什么音乐对你影响特别大？

林：音乐类型我比较喜欢古典、爵士，像《四季》《卡农》这些。

许：你觉得你现在是四季中的哪一季？

林：到秋天了，夏天刚刚过。可有时候又是春天。我最爱的是夏天，我自己是比较春天和秋天的女人。

许：什么时候是夏天，夏天的感觉是什么样的？

林：热情吧，跟小朋友一起时我最夏天。

许：冬天是什么样呢？

林：冬天，刚刚讲到当我有情绪的时候，就会“冬眠”，把自己包裹起来。还有放纵，找一些让自己放纵的事情是特别好的。

许：脑子里有没有什么狂野的计划，想尝试一直没有尝试的东西。

林：太多了，不能告诉你。

许：说一个最容易被接受的，最不会懊恼的。

林：我的放纵嘛，应该是感情方面吧，绝对的。

许：真想知道那一面是什么样子。

林：应该就是能够放纵地、奋不顾身地去爱一个人，在大街上手牵手。听起来好像很一般，对我来讲感觉就是奢侈了。

许：媒体也好，时代也好，好像都不怎么去接触你的内心，不愿意了解你内心的复杂性，这会不会困扰你？

林：不困扰我。这不是我的问题，是时代的问题。

Chapter 12 姚晨

我更像是一个被选择的人

1979年出生于福建泉州

2003年毕业于北京电影学院表演系

2006年出演《武林外传》

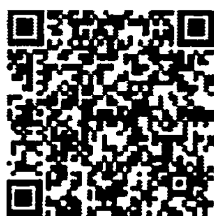
2010年凭借《潜伏》中王翠平一角获得第4届华鼎奖电视剧最佳女主角奖

2013年出任联合国难民署中国亲善大使

2014年当选美国《时代周刊》年度全球100位最有影响力人物

2016年当选“世界青年领袖”

2019年主演家庭伦理剧《都挺好》



扫码观看视频

姚晨是个可爱的女人，这也反映在她的神情中，在一阵大笑之后，她的眉宇间又会有一种迷惘，似乎另一个更困惑的自我浮现出来。这个自我渴望陌生的冒险，期待另一种生活。

我尤其喜欢，作为一名民族舞蹈演员，她在福州摇摇晃晃的生活片段。这是一座缓慢、闲散的城市，郁达夫描写过这城市里女人的滋味。为了打发时光，她在肯德基兼职，暗恋一位叫Tony的餐厅经理。

命运最终把她从这种停滞中解脱出来，把她推向了一个远超自己想象的地位。她不仅成为中国最受欢迎的女演员之一，还成为国际舞台上最被认可的东方女明星之一。《时代周刊》将她选为“最具影响力的一百人”，英国一家时尚杂志说她是亚洲最性感的女人，传奇摄影师安妮·莱博维茨[33]则将她视作世界上最有力量的女人之一。

这种认可与她生命中的新尝试有关，她出任联合国的特使，前往泰

国、菲律宾、阿富汗、埃塞俄比亚的难民营，给饱受命运困扰的人们带去某种安慰。尽管她自己也并不确定，是否真的能带去安慰。这经历无疑潜移默化地改变了她自己。这种尝试，也使她不再仅仅是一名成功的女演员，而是一名愿意承担更广泛的社会责任、富有道德关怀意味的女明星，或许离她仰慕的安吉丽娜·朱莉更近了一步。

不过，姚晨也知道自己的困境。她在演艺界的实际成就与她的名声似乎并不匹配。她一直没有创造出独树一帜、令人难忘的屏幕形象。这困扰她，也催促她做出更多的努力。



我不喜欢安逸的生活，不想像猫在房梁上来回地跳

许：1992年，你说你看《东方不败》，林青霞让你第一次有成为演员的欲望？

姚：我记得好像是租的录像带。某个暑假，我在家里休息的时候租了很多录像带来看，就看到了这部。我们小时候看得最多的是港台电影，《东方不败》也是其中一部。那时候我才十三岁，初一，我就被那个人物形象迷住了。她给我一种很奇特的视觉感受，那个时候当然不知道这是什么，就是觉得你爱上那个角色了，她在你脑海中挥之不去。可那个时候并没有很清晰说我以后也要当演员。

以前看《新白娘子传奇》，趁妈妈不在的时候，我喜欢抹上她的口红，把床单披在身上，对着镜子，唱得哀哀切切的。好像很多女孩都干过这样的事情。我想，那可能是我想当演员的萌芽，但是也没敢往那儿想，毕竟是个普通的初中生嘛。家里人对我的规划可能是，要不接我爸的班，要不接我妈的班——他俩都是铁饭碗，一个在邮电上班，一个在铁路系统。当年都是非常不错的工作。

许：小时候的感觉比较朦胧，现在重新分析林青霞那个角色，她为什么会吸引你呢？

姚：她雌雄同体的气质很吸引我。我觉得她很复杂，她不像我们原来看过的——美女就是美女，像花瓶似的在戏中承担调色的作用；或者男性就是非常阳刚的，非常英雄主义的。那个角色你也说不清是好人还是坏人，像一个灰色的人物。第一次看到电影可以不那么善恶分明地去诠释一个人，但那个人物又是整部电影里最有魅力的。这一点还挺影响我后来对角色的理解的。

许：八九十年代初的南平给你留下了什么记忆？

姚：非常美好。小时候我父母都很忙，我大部分时间都在外婆家。外婆家后面有一片山，放学后我会跟小伙伴一块儿上山挖竹笋。山上还产紫水晶，我会到小溪里找水晶石，还会摘一种叫“红泡泡”的野果。大人都不让我们吃，说有蛇爬过。我觉得特好吃，大人不让吃，我们更想吃。后来长大在超市看到这种水果，原来叫红树莓。

我记得城里有一条江叫闽江，从城市中间贯穿过去。江边有很多黑色的吊脚楼，我们也叫虚角楼，非常美的建筑。后来因为城市规划，全部被拆了，拆掉了一部分记忆，特别可惜——当然也是考虑到发洪水，我们那儿年年发洪水，跟玩儿似的。

我记得第一次看宫崎骏的《龙猫》，给看哭了。我不是看龙猫那一

部分看哭的，是那家人到乡下，对乡下景色的描绘，让我一下想起我的故乡。那就是记忆中的模样，可是回不去了。现在我外婆家整个都被拆掉了，外婆也不在了，外公也不在了。

许：来北京之前的年少时代，你希望成为什么样的人？

姚：那时候没有想那么多，我前一半的成长经历很稀里糊涂。到初二也没学过跳舞，我在学校属于宣传部，就是在学校门口写板报的。后来文艺部的一个很有个性的男老师说，北京舞蹈学院附中来我们福建招生了，你个子挺高的，要不要去考一下试试？我也不懂，但是被北京这两个字吸引了。北京不是有天安门吗？就觉得是不是应该去看看。后来就和另外一个同学，在一个下雨天，穿着雨鞋，拎着一把雨伞，交了十块钱报名费，报了个名。后来就被选上了，让我们到福州去复试。

我三个舅舅都反对我考这个学校，说这是不务正业，跳舞是个什么职业呀，好好念书才有前途。我妈无所谓，只有我爸支持我，说孩子有这么一个想法，就让她试试呗，免得以后她后悔来骂咱们。我爸就带我去了福州。

到了福州，一看来考试的那些小孩，我爸说肯定没戏了，人家随便一下，腿哗到这儿，哗到那儿，我女儿啥也不会，就站在那儿跟个大木头似的。结果后来复试稀里糊涂通过了。

许：会考什么动作吗？

姚：有有有，就那个让我去考试的老师，临时帮我编了几个动作，估计我跳得也很惨不忍睹了。但舞蹈学院的老师可能也不看这个，只要你身材比例达标，宁愿你是一张白纸。我没想到我会从事舞蹈这个行业，因为我们家完全没有人从事文艺工作。

许：你是1993年来到北京的？

姚：1993年。刚到舞蹈学院的时候，爸爸妈妈一走，宿舍里就哭成一片，就我一人躺床上挺高兴的。我特自责，觉得自己真够没心没肺的，怎么就不想哭呢？就觉得多好呀，终于来北京了，能去看天安门，说不定有一天我还能成为一个舞蹈家，多棒啊。那时候对舞蹈一无所知，心里抱着一个念想，或许我是隐藏在民间的一个舞蹈天才。念到二年级以后发现不是这样的。应该是缺乏天赋吧。我很爱舞蹈，也会欣赏舞蹈的美，但是我达不到，跳不成最好的那个。

许：你达不到最好，核心问题是什么？

姚：比如身体的柔韧性，是我一直没有办法解决的问题，这是天生的。还有比如我学表演就能举一反三，但是学舞蹈就没有这个感觉，可能还是天赋不够。

许：白颐路有很多杨树吧？

姚：有吗？我怎么印象中那个路那么宽，那么大，也没什么车，但到周末车就变得很多。

许：一到周末，你们学校门口就有很多好车，你们这些小姑娘是什么感受？

姚：对我没有太大的影响。可能和家庭教育有关，我奶奶说女人是不能掌心朝上向男人要钱的。我是在这种教育下长大，对这些就没什么感觉，注意力还是在怎么才能把舞跳好上。而且在舞蹈学院我很不自信。我很多年做梦，都是梦见在上台之前忘了动作。那种恐惧会让我一下子从梦中醒来。现实中没有发生过这样的事，不知道为什么会出现在梦里。但舞蹈学院那四年有过很多美好的记忆，也有很纯真的快乐的时光。

许：第二年就发现自己不是最有天赋的小孩，还有三年怎么过呢？

姚：你发现了，也不可能逃出去呀，就想，是不是我努力，有一天就会有奇迹呢？所以我非常勤奋。别人都睡觉了，我还穿着防风布的衣服去跑步。天天跑步、压腿。还有同学更自虐，为了拉韧带把腿绑在肩上，吊着睡觉。

许：这样睡得着吗？

姚：习惯了就睡得着了。我还没有把自己虐到那种程度。后来发现勤奋也是无效的，就很沮丧。幸运的是，我的班主任挺好的。她是个老太太，就是她把我招进学校的。她想，将来这帮孩子一我们是福州歌舞剧院代培的——都要回到福州，回去后就会有高低之分了，那是不是可以帮我多找一条路呢？后来校庆的时候，她觉得我歌唱得不错，老太太人特好，马上就帮我联系了一个中央音乐学院的老师，刘春华老师，也是个老太太，介绍我去学唱歌。

刘春华老师特别慈祥，听我试唱以后，说，孩子你这普通话都不过关，怎么能唱歌呢？我先给你找一个台词老师，你先把普通话好好学一学。我那时候完全是福建口音。

许：“灰机”还没有“起灰”呢，是吧？

姚：对对对。我在舞蹈学院四年，去楼下食堂买包子：师（si）傅，给我一个肉（lou）包。师傅每次都逗我：我们的包子没有漏的。但是我一点都不知道这个梗在哪里，觉得这些师傅真是很讨厌，为什么每次都要这样说。

刘春华老师又给我介绍了一个解放军艺术学院的老师，叫牛娜。牛娜老师特别笃定地跟我说，姚晨，我可以教你，而且我不会收你学费，

但我只有一个条件，你学表演吧。我教你表演，你来考军艺。在北京这么多年，第一次有人对我大加赞赏，我特别特别感动。

许：1997年毕业时，你对未来是怎么想的？

姚：我当时就是想考解放军艺术学院。要是那年去了，我和沙溢就是同班同学。其实我那年也考上了，但是我们班是福州歌舞剧院的代培班嘛，我必须回到团里，否则就要十万元罚款。所以就无奈地回去了。

回去以后，日子变得很可怕。每天到歌舞团里点个名，集体开个会，你愿意自己练就练，不愿意练，没人监督你。团里排什么剧目，你都是伴舞。你知道，我们在舞蹈学院的时候，老师天天给我们灌输，你们是万里挑一的孩子，天之骄子，所以自我感觉非常良好。结果突然间就掉地下来了。

我那个时候精力旺盛，我不喜欢那么安逸的生活。记得有一天我坐在凉台上，看着对面的平房，有一只猫在房梁上来回地跳。我当时想，这样的生活我再也不想继续了。后来我骑着单车满城乱转，找到了一份工作，在肯德基打工。所以我就变成上午在福州歌舞剧院上班，下午去肯德基干活。

我先从扫厕所开始学，打扫得特别干净，我很有热情嘛。因为卫生做得好，就被调任到收银台，我的业绩也是最高的。

许：你算账算得清楚吗？

姚：算不清楚，我不是多收就是少收。不管多收少收都要自己赔钱，这个是我没想到的。少收得补钱，但多收居然也要赔钱。我干一天活，最多可能挣个二十多块，经常全搭进去。好在也不是为了生存去做这份工作，没有那么大压力。

许：那叫业绩最高的？

姚：我说的业绩好是指肯德基经常会有一些促销活动，卖球星杯之类，我可能因为嘴比较大，站在那儿，一招呼人家，人家就到我这儿来了。因为业绩很好，肯德基准备把我升职成接待员，教小朋友跳跳舞、唱唱歌。

许：就是肯德基里的文艺委员。郁达夫有篇小说写得非常好，叫《迷羊》，所以我对没落的剧团女演员有一种特别的好感。

姚：现在可能大部分剧团都是这种状态。我记得当时我们都还算是国家干部呢，十七八岁就成国家干部了。一个月拿三百多块钱，演出一场是几十块钱，也还是会有同学养不活自己，有好多是外地人。后来我们就想，是不是去跑跑场子呀？我们找人做了一些简易的演出服，联系了一些场子。跑第一天，人家就送了花篮，要敬酒，直接把我们吓回来

了。干不了这事，完全不会那一套话。我记得我们走出其中一个场子，看见一个女歌手被一群男人围在中间，好像是要她去另外一个地方。那女歌手说我还有场子要跑，可能去不了。话都没说完，肚子上就挨了一拳，一群男人把她围住拳打脚踢。当时看到这一幕我就决心再不来了，穷死也不来了。

牛娜老师在那两年老给我写信，她说特别希望我还能再去北京考试，叫我不要辜负自己。后来我和家里人说了这个想法。我真的很感谢我的父母，他们完全不懂舞蹈，更不懂表演，但觉得孩子有这个想法就应该支持。于是我又北上去考试了。

考试也很有意思。我到早了，人家军艺还没开始考试呢。北京电影学院每年都是最先招生的，老师说要不你先去北电试试，不过也别抱太大希望，因为北电全招帅哥美女，你这个类型，不一定是他们喜欢的。所以我没有任何心理负担就去了。确实是茫茫人海呀。那年《还珠格格》特别火，报名的学生特别多。结果当时我的专业分应该是第一名。后来也考上了军艺。我一直很内疚，觉得很对不起牛老师，因为选择的是北电。

我希望演一个鲜活的角色，
我更在乎她是一个人

许：和舞蹈学院相比，电影学院是另一种环境吧？

姚：在我想象中，它应该是影视作品中的那种大学，大家在草地上弹着吉他。我们学校也有人弹吉他，都是坐在窗口，唱着很难听的歌，后来发现不是，电影学院其实已经像个小社会了。进去以后我想学真本事，毕竟付出了很大代价一我还是交了罚款才出来的——觉得上这个学很不容易，非常珍惜。

第一年是我最快乐的日子，所有人都拧成一股绳，想拍好东西。我们经常跟保安玩心理战，因为到点教室就要关门，但我们老觉得剧目还不够好，躲在教室里侧，保安拿手电筒扫，以为没人，就把门关了。我们在里头待一晚上，累了就随便在地上躺一会儿。那时候不吃不喝不睡觉也不觉得累，很兴奋，很幸福。

许：在舞蹈学院的第二年，你发现自己缺乏天赋，你觉得你在表演上有天赋吗？

姚：我觉得我在表演上是有天赋的。老师也这么认为，一年级时，甚至就有老师问我想不想留校。我们写解放天性的作业时，每个人要交三篇作业，我写了三篇交上去。张辉老师评论作业的时候说，姚晨你能告诉我这三个作业是从哪里抄的吗？我说老师我没有抄啊，三个都是我自己写的，我就告诉他我是怎么想的。老师听完以后沉默了一会儿，说同学们——因为我们是分组的——如果哪个组能够把姚晨给抢去，一定会大大提高你们组的作业质量。这给了我很大的自信和鼓励。班里只要排很重要的剧目，最重要的角色永远是分配给我的，我得到的自信也就很多。

许：你说到第二年、第三年就发生了一些变化？

姚：宿舍里渐渐没人了，大家都忙起来，开始社会实践，可能接到广告什么的。你要再找人排作业，没那么容易了。

许：你怎么没接呢？

姚：我后来也接了，前面没有。前面见组时，我也会去。有人说这孩子怎么长那么怪啊，有人说这孩子长得挺有特点的，就是不知道该往什么地方用。可能我十八岁的时候长得就挺像三十八岁的样子。

后来我就老老实实在学校继续上课，再后来就拍了第一部戏，是一个小的电视电影，叫《七星期无人入睡》，是学校一个老师的作品去延

吉拍的，天气非常非常冷。

第一次拍戏的印象太深了。机器架在那儿，导演让我从A点走到B点，我能走到C点去，完全失去本能。特别紧张。你发现所有书本上学的东西，此时都用不上了，没有一点镜头感，用摄影师的话叫照顾机位，完全没这个概念。我觉得我是不是又选错道了。同学说，你知道现在北京的演员有多少吗？多得就像米一样。这个比喻，我印象很深。好吧，那怎么办呢？那再改行吧。我年轻时候真是挺任性的。

许：这是哪一年？

姚：拍《武林外传》的前一年。

许：毕业之后的那段时间，也没有戏拍，是什么样的生活呢？你说过那时候没事喜欢坐地铁。

姚：那个时候我住在回龙观，好像过起了居家的日子，每天买买菜，做做饭，生活挺安逸的。但是我对安逸的日子有一种抵触，年轻嘛，觉得精力无处安放。有时候戴着耳机坐地铁坐到五道口，再坐回来。

许：那时候是不是有点像福州时光的再现？

姚：多少有一点，多少有一点。但是又常常责问自己，还有什么不满意的呢？也有伴侣，生活也很稳定。那个时候我的伴侣比我要更得到剧组的青睐，我就常常陪着他跑剧组。大家会觉得很怪异，当然知道你是女友，可是又有点像助理，会觉得你很碍眼，毕竟一份盒饭也是成本嘛。但是自己觉得很幸福，假装看不见这一切的白眼。

许：蹭饭和白眼对你后来有影响吗？

姚：也没有，就觉得那是人生的一个阶段吧。而且也是正常的，你又不是一个有作品的演员，甚至都没有在剧组工作过。

许：你什么时候开始意识到新的名声要改变你的生活了？

姚：是我第一次被偷拍吧。我像往常一样去书报亭买杂志，突然看到《南都娱乐周刊》上有我的照片。我还以为看错了，心说那个穿着黄T恤、白短裙的人怎么那么眼熟，然后就看见了我的名字。一点都不夸张，当时我汗毛倒竖，觉得特别可怕。照片拍的是你的家，他从窗户外拍到你在那打电话，你跟当时的伴侣一起去看话剧……将近一个多星期的生活的照片全部刊登在上面，那种感觉太差了，是被人跟踪、被人窥视的感觉，很令人恐惧。

许：当时好像所有的电视台都在播《武林外传》，这段热潮持续了

挺长一段时间。它的流行和当时整个互联网文化的兴起是重合的。

姚：对，宁财神是一个在网络上很活跃的人，他对网络很熟悉，所以剧本里有很多网络用语。还有我们这一代人基本是看着港台电影成长起来的，它里面也有很多向港台电影致敬的桥段。它是一个全新的趣味和审美的片子。

许：出演《武林外传》让你在演艺事业上获得了一些自信吗？

姚：是，它一定会给你自信的，但让你红的这个角色不是你理想中的角色。上学的时候我会觉得自己应该是个大青衣，比女口排《暗恋桃花源》，老师想都不用想就让我去演云之凡，没有人想过让我演春花。但很显然，毕业以后演了一个像春花一样的角色，红了。也说不清是命运的安排还是让你有一个看清自己的机会。老师还曾经很惋惜地和我们班同学说，你看这年头演员多不好混，连姚晨都去演情景喜剧了。那时候演情景喜剧并不是一件多高级的事情。

许：这种错位感伴随了你挺长时间吗？

姚：挺长时间，一直到《潜伏》。

许：中间有大概两年多时间，你是不是也拍了一些不同的片子？

姚：拍了一些，但都不是自己多么想演的角色。后来也有类似《武林外传》这样的戏来找我，当然剧本肯定没有《武林外传》好，我就不想再演这种类型的角色了。

想拍文艺片的念头也没断过。我的一个同学柴涛做了制片人，当时他在做安妮宝贝的《七月与安生》，找我去演七月，演一个摇滚女青年。我就在那一个月里体验生活，流窜于北京各个唱摇滚的场所。有一点开始进入角色的时候，突然接到了《潜伏》的剧本。我一看就知道它是个非常好的剧本，但我觉得那个角色离我太遥远了，尤其我那时已经被自我洗脑成一个摇滚青年，让我去演一个女农民，还是年代戏，我无法想象。

后来经纪人说孙红雷接了戏，你演不演吧。我说孙红雷接了，那我必须得去演。孙红雷对我们这些初出茅庐的年轻人来讲，是偶像级的前辈。我就很功利地、带着杂念去了。后果可以想象，拍戏的过程太受折磨了。因为没有做功课，到那儿以后，对手演员问你很多问题你都答不上来。说实话，那时候自己也很浅。其实《潜伏》里这一对人物关系，写的是一个年龄大一些的女人和一个年龄小一些的男人之间一种很成熟的情感关系，但我和孙红雷搭在一起，想演出这种感觉其实挺困难的。尤其那时我才二十七岁。

许：《武林外传》你说是错位的成功，那《潜伏》符合你对自己的某种期待吗？

姚：不符合。我原来其实和今天从单向街书店走出去的很多女性相似。

许：文艺青年。

姚：对，突然间有这样两个角色，完全打破了我以往对自我的认知。有时候人的自我认知其实不一定准确。你觉得你以前该是个文艺女青年，可能这也来自于别人对你的心理暗示。比如说你演大青衣，你就应该是很高贵的，不断地形成这样一种心理暗示，然后你觉得这就是你的自我，但其实不一定。

许：你怎么评价目前你演过的角色呢？哪个是你觉得很重要的？

姚：我其实很希望演一个更鲜活的角色，我更在乎她是一个人，可能是我自己的能力不够，还没有塑造到让自己满意的程度，还没有一个真正能够代表自己的角色。

许：会焦灼吗？

姚：对一个快四十岁的女演员来说，当然焦灼。主要是演员这个职业有太多的不可控性，甚至是被动的。

许：2009年、2010年的时候微博兴起，没有人能否认你是这个潮流中很重要的一个角色，你觉得微博对你的吸引力是什么呢？为什么你看起来似乎这么好地吻合了这种新技术带来的情绪或者力量？

姚：我更像是一个被选择的人吧。我不是一个很懂网络的人，甚至本能地对网络不信任。当时一个新浪的朋友说有一个新产品，问我要不要玩一玩，说可以发图片，但是不能写太多字。就这样子开始玩。在里面可以关注到一些认同的人，然后互相吹捧。当时微博还在内测阶段，没有多少人用，像一个沙龙，现在已经变成一个大广场了。

许：你后来在微博上有了很大的影响力，你会觉得自己的名声、影响力和微博这个工具有很大的关系吗？

姚：说实话，有一段时间我还为此很苦恼。因为你莫名其妙在微博上产生影响力了，虽然市场上开始认可你，可是行业内不一定会认可你，甚至会觉得你不务正业。

许：包括有一段时间，你还会对一些公共事务发言，这是不是和你喜欢读书或者读杂志有关系？

姚：读书看报，是以前在家里养成的习惯，因为我妈妈就喜欢订阅各种杂志，《十月》《收获》之类的，这种习惯就延续下来了，后来也订阅《新京报》什么的。其实只是说以前没有平台，让你去表达出自己

的感受和看法。忽然有这样一个平台了，可能很多人都和我一样吧，觉得可以有的放矢了。我就是一个自然人，说出自己的自然的感受，仅此而已。

许知远:你有很好的阅读习惯，你喜欢的作家是谁呢？

姚：其实我昨天还在回忆，这么多年看过的书里，哪一本书让我印象最深刻。我想起大学时候看过黑泽明的《蛤蟆的油》。他的每一篇文章就像一部电影，很有画面感。可是让我留下印象最深的，是他的序。他说有一个民间传说：日本的深山里有一种蛤蟆，长得极其丑陋，有好多只脚。当地人经常抓它，抓住以后把它放在镜子前，它在镜子里看到自己这么丑陋，就吓出了一身油。这种油是很珍贵的药材，可以治疗烫伤。黑泽明把自己比喻成这只丑陋的蛤蟆，他说晚年回顾的时候，就像站在镜子前，看见自己年轻时候的种种丑陋和不堪，急出了一身油。不知道为什么，这段序言我一直记着。我不知道自己挺爱自省是不是跟这段话有关系。

许：你现在会偶尔惊起一身油吗？

姚：会，尤其写微博很容易让你不断地自我反省。我记得有一段时间，很多人开始关注你，在你身边赞美你。从一开始的怀疑，到受宠若惊，然后自我感觉就有点不错了，觉得我是不是应该刻意地说一点有水平的话。可是当你真那样，却没有得到你意想中的反应的时候，你会恨不得有一个地缝钻进去。你会发现那种膨胀和骄傲让你的尾巴在大庭广众之下竖起来了，你还不自知。

许：你最痛恨自己身上的什么东西？

姚：很多，一个晚上都讲不完，太多了。比如说欲望、懒惰。

许：反正七宗罪都占齐了？

姚：对，是这样的。惊出了一身油。

这些年虽然是在帮助难民，

但他们传递给我的力量更多

许：2010年你做了联合国难民署中国区代言人。联合国打电话给你时，你的反应是什么？

姚：说实话，我那时候不懂什么叫难民。我就问，是安吉丽娜·朱莉做的那个吗？他说好像是，我说可以做。可能是偶像的力量。

许：第一次去探访难民营时是什么感受？

姚：前面两次去探访的是城市难民，第一次是马尼拉，第二次是泰国，他们的经历让我很震惊。有很多孩子是生在难民营，长在难民营的，他们没有工作的机会，不知道自己生存的意义是什么，我觉得这个是很让人绝望的。

第三次是在埃塞俄比亚。我记得飞机降落后，看到一片红土荒漠，上面布满了白色和彩色的棚子。白色帐篷已经被红土覆盖了，彩色帐篷其实是因为没有领到真正的帐篷，用各种颜色的塑料布和很矮的荆棘做成的。我们那次探访就是在那里开始的。我才知道苍蝇可以在那么热的情况下生存得那么好，成群结队，就像是你进了它的地盘了。我旁边坐着一个非洲妇女，我到现在都忘不了她身上的气味，说不出来那是一种什么气味。苍蝇就落在她的脸上、睫毛上、鼻子上，她机械地在讲话，也没有伸手去赶它们，我看呆了，那一刻我意识到，在这片土地上，生命好卑微啊，就像那些苍蝇一样，他们是共存亡的。我完全说不出话来，以前的探访经验都用不上，我没有办法问出你想不想念你的家乡啊，你思念你的丈夫吗。第一很多余，第二很残忍。

探访这些年，给我留下最深印象的是一个一个的个体，难民是一个群体的概念，但实际上他们也是由一个一个的个体组成的。

许：那种触目惊心的苦难对你的影响是什么呢？

姚：虽然我看到了很多苦难，但我也看到了生命在遭遇困境的时候，迸发出来的力量有多么强大。在我所接触过的难民里，很少有悲悲凄凄的，所有的孩子都是一脸憧憬，还是很相信未来。这一点，在黎巴嫩探访叙利亚难民时，印象尤其深刻。

许：那是哪一年？

姚晨:2014年吧。

许：就是内战打得正热的时候。

姚：打到第四年的时候。那时候大家还没太关注到叙利亚难民。有一个很普通的叙利亚农民，是一位女性，我从她身上看到很强的生命力。她和我们讲她的经历，她的孩子不久前刚刚逝去，并不是因为战争。她去田间干活，刚一岁多的小孩留在家里睡觉，后来电线短路着火了，把孩子给烧死了，就在难民营里，就在我们聊天的那个棚里。

她讲的时候特别平静，孩子的照片就挂在帐篷口，还挂了一串她编织的花。在她脸上你已经看不到悲伤了。她还有两个孩子。她自己没有上过学，也不认字，但她要求两个孩子必须上学，去学习知识，因为在她眼里知识可以改变他们未来的命运。

我问如果你们的命运被改变，你希望你的孩子做什么？她说我希望孩子再回祖国去。我说为什么？你的祖国已经是满目疮痍了。她说还有什么比祖国更珍贵的吗？那一瞬间我觉得她好高大，苦难让她变得更强大了。

我在那次探访过程中，在一个学校见到很多少年，他们梳着特别油亮的头发，穿得也不是说多好，但是都很整洁。我走的时候，还有一位少年摘了一朵花给我。在那些叙利亚难民的家里，那么破烂的房子里，他们还在努力地布置，然后和我聊起他们是怎么相爱的。你没有看到他们在绝境中放弃作为人的尊严。

许：经过这六年，你能感觉到自己的变化吗？

姚：我那天还在看从第一年探访到现在的照片，也很感慨自己的变化。第一年的时候，我戴着个鸭舌帽，就像一个小学生，真的是一个什么都不知道、衣食无忧的小女孩。去到这样的地方，我不知道和人家聊什么，因为感受不到人家的苦难，只能靠想象。一年一年过去，照片里的自己慢慢变得成熟了。我觉得自己最大的变化是开始感受到他们的经历。我记得探访完叙利亚难民之后，我做了一个梦，梦见自己下楼到超市买东西，天上好多直升机，我居住的小区被炸了，变成一堆废墟。所有人都在跑，我被人流裹挟着逃往一个方向。我想寻找家人，可是根本看不见。我在梦里又做了一个梦，梦见回到曾经的家，下面有草地，孩子们在草地上奔跑，阳光明媚。

那是一个下午，我在自己家里的床上哭醒了。缓了很久我才证实刚才那是个梦。我松了一大口气，马上又哭了。因为我意识到对我来讲这是个梦，但是对我探访过的那些难民来讲，是他们的真实经历。我对他们的苦难开始有了真正的感受，每年的探访才开始更有意义，然后我也像一个真正的、专业的大使了。

许：你会试图去理解难民背后更大的历史、政治、社会原因吗？比如巴基斯坦到底怎么会变成这样的？埃塞俄比亚为什么会陷入这样一个状况？苏丹为什么会有政治难民？

姚：我试图理解，我们也要做简单的功课，但是越了解越感到无力。

许：你会很气愤大家对这些都不感兴趣吗？

姚：我不气愤，我以前也不懂。我只是觉得是命运给了你了解这个世界另一面的机会。这也是我的选择。我觉得与其感到愤怒，还不如多传递一些难民的信息，让人家增加对这个群体的了解。

许：你觉得这种传递有效果吗？你说过一个大妈捐了八百块钱的故事。

姚：对，是一个下岗的工人。那是在我们探访非洲后的一年。那时候刚刚有微博，我在微博上突然有了影响力，开始有很多人看你在干什么说什么。我正好用微博写和难民有关的事情，但前一两年说实话自己都没太搞明白，所以写的东西也不会有多大的感染力，被骂得狗血喷头，说你自己家事都没操心明白，你怎么不去大凉山，作秀作到国外去了。当时肯定很委屈，但自己心里也会想，是啊，应该在国内多做一点公益。

到第三年，我用日志记录了我们的非洲行，叫“非洲日志”。拍了一些图片，用了很简短的配文。那一年的反响特别好，甚至连娱乐媒体也开始报道这次非洲探访0

那个下岗工人捐八百元的事情就是发生在那一年。她专程跑到难民署，说她自己的生活其实也非常困难，但是她觉得那些难民比她更需要这些钱。难民署的工作人员感动得一塌糊涂，还要送她去坐地铁。她说地铁太贵了，就选了别的交通工具。有时候我觉得这些年虽然是在帮助难民，但他们传递给我的力量更多。

许：所有这些经验也让你成了一个更好的演员吗？

姚：我觉得是的，让我对人生、对人的理解比以前丰富，不再是简单地读解人性。

Chapter 13 李宇春

我是一个符号，
但我一直在向前走

1984年生于四川成都

2005年获得《超级女声》全国总冠军，登上美国《时代周刊》封面

2006年发行首张专辑《皇后与梦想》，创立品牌演唱会艾

2007年发行专辑《我的》并首次开展全国巡演，再登美国《时代周刊》

2009年首次参演电影《十月围城》，获香港电影金像奖最佳女配角提名

2011年发行专辑《会跳舞的文艺青年》，成为首位获得香港十大中文金曲最佳女歌手奖的内地歌手

2014年担任戛纳电影节颁奖嘉宾

2017年发行专辑〈《流行》，销量登顶巅峰畅销榜总冠军

2018年举行李宇春流行（liú xíng）巡演



扫码观看视频

上海的一个当代艺术展中，我第一次见到李宇春。我在人群的边缘，她在正中央，四周一片嘈杂，人头与手机屏幕乱成一片。

她清秀的面孔尤其冷静。我突然想起“Yellow Submarine”这首歌，她也是艘潜水艇，她想在时代与人群中潜下去，避开一个又一个浪花，但鲜明的黄色又使她分外显眼。况且，潜水艇有其体量，浮出水面的时候，又激起蓬勃的浪花。

2005年，当李宇春在第二届《超级女声》夺冠时，她被铭刻入历

史，这是一整代人的共同记忆，不仅是娱乐事件，同样是社会事件。她代表着一代人的叛逆与个性、非常规的审美，自我意识的觉醒。

十几年过去了，在瞬息万变的流行娱乐业，她不仅挺过了速朽，还创造了奇迹，成为一代青年的领袖。她给时代提供了一个新的维度，也镇定了很多人。



我想响亮地活着，
成为更丰盛的人

许：最近在忙演唱会？

李：对，上次见你时在忙上海演唱会，后来是生日演唱会。五月份去了两趟欧洲，法国阿尔勒那边有一个工作。

许：阿尔勒是梵高生前最后生活过的地儿吧？

李：对，去走访了一下梵高的阿尔勒，包括他的疗养院，之后还去了一趟巴塞罗那，看到了一些自己很喜欢的画家，包括毕加索博物馆111也在那儿，对艺术和历史我一直有一种敬畏心。

许：梵高的作品对你会有直接的刺激吗？

李：我蛮羡慕梵高的。在我的性格当中，有一些我自己不喜欢的东西，我觉得我没有那么强大、那么旺盛的生命力，所以有的时候，我很羡慕活得轰轰烈烈的人。比如梵高、弗里达，这样浓烈的艺术家，是我心之向往的。

许：你什么时候意识到自己没有旺盛的生命力？

李：我觉得是性格问题吧，我自己的性格其实是那种忧伤的，而不是明亮的，所以我会很向往那样一种旺盛的生命力。我也会去追求自己很热爱的东西，去响亮地活着，但还是会有一些性格上的局限。

1全世界有三座毕加索博物馆，分别在法国巴黎、西班牙巴塞罗那和西班牙马拉加。

许：这是什么时候的自我发现呢？

李：近几年会更加明显一些，出道之后，参加工作之后。在此之前还是比较个人化的，个人情绪多一些，当时的那种忧伤现在觉得根本不足提起。

这几年，我会更多地去感受周围的事情，包括艺术、电影，这些都是近几年才有的积累。我开始走出自己的一条新的路，而不是局限在公司给我营造的氛围里。

许：这个自我发现过程是怎么发生的，比如，在一条既有的轨道里一直走，你突然挣扎，想去找另一条新的轨道？是一种什么样的感觉？

李：我觉得就是一直积累、一直积累，突然的某件事，就会引发你的思考。我印象比较深的是，在做2012年的那张唱片《再不疯狂我们就老了》之前，我做了一张唱片叫《会跳舞的文艺青年》。

在此之前，唱片公司对我的定位是偏舞台表演型的，但在那一年的某个时刻，看了一场自己从前做的小型不插电现场，我突然发现，没有一首歌我是又唱又跳的，我的歌曲都还挺文艺的，当时还翻唱了罗大佑的《未来的主人翁》呢——我一下就觉得好像有点不对劲了。

但当时其实已经事隔五年多了，五年多之后我才突然发现，好像有什么不对。于是，我开始思考“会跳舞的文艺青年”这样的一个命题。

再后来发《再不疯狂我们就老了》的时候，我也是突然发现，这么多年除了工作以外，我真的没有别的爱好。我做了什么，我去了哪儿，屈指可数。

许：一切都很模糊。

李：离生活很远。如果继续这样活着，会很悲哀，所以我想改变。也是同一年，我开始培养音乐之外的爱好，比如摄影，做一点和我的工作不相关的事情。

许：音乐是非常天然地进入你的感觉，那么照片或者说影像，对你来说是什么感觉？

李：我现在觉得音乐和影像之间的关系比我之前认知的要更加密切。在我学音乐时也好，或是进入这个行业后也好，受周围环境的影响，总会认为音乐就等于唱歌，更注重的是声音的表达，唱功是否扎实，音高是否达到之类的。但后来发现，音乐，尤其是中国更加国际化之后，它是更加丰富和立体的东西。通过音乐，是想表达你想说的东西，或你想表达的价值观。但音乐也有它的局限，所以我觉得可能需要通过影像、图片来更加丰富地体现它。

许：不同的创造者有不同的方式，包括拍电影的、做建筑的，都会有。有的人可能是因为一段旋律诞生了一个新的想法，而有的人可能是通过色彩，比如傍晚的一种色彩。对你来说，是什么最初启发你去做一张专辑？最初的灵感突然涌入，把你之前的积累激活起来，是靠什么呢？

李：每一张专辑，其实都不太一样。拿《流行》这张来说吧，其实是因为我近几年关注的视角、关注的一些事件，和以往有一些不同，而且我感受到了自己的这些变化。

许：社会意识的成熟，是吗？

李：可以这么说。因为我成长的环境，包括工作之后的环境，一直

是把我包裹着的。我自己也习惯用一个很硬的外壳把自己包裹起来，这持续了将近十年的时间，所以我那个时候的认知就是只要做好自己的事情就行了，外界跟我不会有太大的关系。但实际上，在成长的过程中，你会发现这是不可能的，不管是创作也好，或者是为了成为一个更丰盛的人也好，你跟整个事件、整个时代、整个社会都是息息相关的，你没有办法完全脱离它。我觉得这是我最大的一个改变。

许：成为更丰盛的人的欲望是什么时候开始变得清晰的？李：具体说不上是哪一刻，就像我之前说过的，很多东西是一直积累的，到了某一个阶段，它可能就出现了。

许：你现在最想弥补的是什么？

李：音乐之外的东西。因为我觉得艺术的各个领域之间是相互流动的，所以无论是电影，还是其他的艺术，包括去跟艺术家聊聊天什么的，我都想补课。以前我可能干不了这个事，比如跟人聊天就是一件我以前挺干不了的事。

许：什么时候发现自己可以聊了？

李：其实聊天时我更喜欢听别人说，我觉得这是件特别开心、满足的事情，但以前我很难自己主动去找人聊天，现在可能会更愿意一些。

我想要做的东西，是我身处的这个时代里的痛点

许：我看了你上海的这一次“Why Me”演唱会，觉得真

的非常了不起，整个视觉的冲击，包括音乐和舞台的融合，都令我很惊讶。你作为控制整场演出的导演角色，需要综合性的能力，从舞蹈到背景，到舞台效果，到音乐本身，都得把控，这和你之前单纯做歌手时的最大区别在哪里？对你来说，这种综合性能力是怎么塑造的呢？

李：这个阶段其实特别长，我自己也花了十几年的时间去塑造——虽然很长，但很明晰。最开始的时候，我是演唱别人为我写的歌，就叫歌手吧。我也不懂别的东西，只是交由更有经验的制作人或唱片公司来包装我，这个过程大概持续了四五年。

当时音乐环境不景气，写歌的人很少，所以其实收录原创歌曲的可能性很低。后来机缘巧合，再加上制作人的鼓励，我开始尝试自己创作。这个阶段大概持续了也有几年，这其实是比较混乱的一段时期，完全只是沉浸在有了自己原创作品的开心中，而不太会去梳理整张唱片的逻辑。但也是在不断试错的过程里，我梳理出了自己的一套体系。

许：在支了这么一个大摊的复杂情况下，对你来说，哪些步骤是特别难的，比如说涉及音乐，涉及舞蹈，涉及设计师的合作？做这个演出简直像导一部电影了。

李：我觉得是思考吧。

如果说只是单纯地做一个歌手，我负责唱就行了，只要音准对了，节奏对了，这件事情就很简单了。但是从一张专辑企划开始做，这张专辑我究竟想表达什么，我的歌词该怎么统筹，我走的每一步，最后都是为了要呈现出一个完整的作品，都是往最后想要呈现出来的整体去靠拢，就像在完成一个拼图。

但每一步都会遇到不同的困难，比如说当整张专辑制作完之后，所有的思路已经有了，接下来就开始直面演唱会的一些困难。我可能会开始画演唱会的舞美图，因为我必须知道每一个环节我想呈现的节奏是什么样子，音乐要编排成什么样子。这种种的实际问题，每天都会摆在面前。

许：就是从写歌词，到包工头干的活儿，都得想。

李：就比较烦琐吧。

许：现在每次上台还是会紧张吗？都这么多次了。

李：会，我觉得每次紧张都是独一无二的，有时候那个紧张会让你有一些特殊表现，这是无论彩排多少次可能都不会有的。

许：是那种随机的意外的东西，对吧？

李：对对对。

许：你觉得这次不满意的部分是什么？

李：最大的不满意就是那个空间的构造过于坚硬了。成都站结束后，我的腿受伤了。所以演出完之后我爸爸就跟我的经纪人说，不能让我这么累，让我别干了。

许：真是好爸爸。你爸对你最大的影响是什么？

李：爱我妈。这点在我年龄越来越大之后，好像变得越来越重要。我爸是名普通警察，我小的时候他是普通警察，我长大了他还是普通警察，我以前也老想问他，为什么你一直是个普通警察。后来我才发现，其实不是因为他没有事业上的想法，他只是把更多的精力和爱放到了家庭，给了我妈，给了我。所以我每次想到我爸，觉得他对我最大的影响就是，爱我妈妈。

许：那你妈对你的影响呢？

李：我妈的影响啊——她有点吵，就是有很多母亲的叮嘱和担心。

许：你去拍电影的时候，跟不同的导演和剧组合作，他们都比你年长大概一两代，比如你跟徐克合作，跟王家卫合作，他们对你有什么样的影响？

李：拍电影本身对我来说是一件很奇怪的事情，因为我从来没有想过自己会成为一个演员。从音乐学院毕业之后，我一门心思就想着怎么做音乐。在2009年前后，就有很多电影剧本找过我，我就用各种方法把导演吓跑了。对，其中也有很多很棒的导演。

许：要吓到一个导演，最好的方法是什么？

李：比如说你可以把自己弄得很邋遢，或者直接表达说我会拖累你的电影之类的。可能很多导演不会把角色交给这样的人吧。

许：他们一开始是不是有点动机不纯？

李：我一直有这种怀疑。直到2009年，我才愿意尝试接拍第一部电影，当时抱着这样一种心态——如果我搞砸了，找我拍电影这事可能从此就结束了，也挺好的。

许：是《十月围城》吗？

李：对。电影对我来说是一个全新的世界，从一个道具到整个片场，到工作人员，到演员和导演，我不再只活在跟制作人、词曲作者沟通的四人小组或五人小组里，我需要面对的是更大的一个社会环境，需要跟其他演员对戏，不可以只是自己独唱，而必须要跟上对手的反应，那时候其实也谈不上有什么表演的技巧，就是观察，观察大家，然后听导演说什么，尽量去做，就是这样而已。

去拍电影了之后，也开始有了一些对我人生来说算是很新鲜的尝试。比如说第一次请剧组吃饭，那是大家的一个规矩，在没有任何工作人员协助的情况下，我要张罗一顿涮羊肉，怎么办？比如要怎么照顾大家吃好了没有，再比如演员一般都不太吃东西，而我一直在吃，怎么办呢？会有很多细小的、要我老命的问题。但我觉得那顿饭——很特别，当时虽然有点煎熬，但现在回想起来，真的蛮特别的。

许：你现在会招呼大家吃饭了吗？

李：不擅长，但我觉得相对好了一点吧。

许：你是这么好的一个观察者，而他们每个人的工作方式不一样，性格也是不一样的，跟他们合作的感觉也不一样吧，比如和徐克合作是什么样的感觉？

李：徐克导演我就觉得，真的有点怪。他跟别人不太一样，喜欢用一些描述性的语言来告诉演员你的角色是什么。比如他会说，你的角色像一条蛇。每个演员对这种描述的理解都不一样。后来，我就会去跟他聊，用我自己的一种方式去聊，结果他也挺蒙的，我们大概就是这样合作的吧。

在片场，他也有一些比较奇怪的地方，当时拍《龙门飞甲》，是他拍的第一部3D电影，压力比较大，尤其又在沙漠里拍，很多技术的东西在现场没有办法马上弄好，所以大家都得等。我大概每天早上四五点钟就开始带妆，一直等到下午五点，然后沙漠里没太阳了，就拍不了了。我大概这样连续等了五天。后来我就觉得是不是得去他面前晃一下，他是不是把我给忘了。结果我去看的时候，发现他在跟一头骆驼较劲——因为动物很难拍。就这么一直较劲，为了完成他想拍到的效果。我对这个印象挺深刻的。

许：你想过自己去导演一部电影吗？

李：以前没想过，后来就有想。我之前一直认为，我要在年纪很大的时候才会做这个事。但现在可能想法有所改变了。因为创作是需要心力的，到达某个创作阶段并不意味着你一定得年纪很大，真到年纪很大了也许你就没那个心力了。另外，有些东西是可遇不可求的，如果遇到

一个好的故事，一个真的让我颤抖的故事，我觉得那种创作的原动力是不可以错过的。

许：在你的想象中，什么样的故事会让你颤抖？

李：跟我现在做音乐相似，更偏现实主义的东西。可能一些科技、技术上的东西不会吸引我，反而是一些现实的、人性的，甚至是底层的题材比较吸引我。

许：你喜欢贾樟柯吗？

李：我跟贾樟柯导演聊过好几次，但他的电影题材我都觉得比较偏个人化，他个人喜好太明显，年代感也很强。我觉得那个东西可能离我还是相对远一点，我想要做的一些东西，还是希望是八零后、是我身处的这个时代里的一些痛点。

许：你觉得你们这代人最痛的点是什么？

李：这个答案我想放在未来我的电影里。

许：留着。

李：对，我想留着。

你想去的方向，
会影响你走出的每一步

许：你的表达能力很好，吸收外界的信息主要靠什么？

李：电影、阅读，在你面前我不大敢提阅读。

最近比较喜欢的电影是《大佛普拉斯》，然后是是枝裕和的作品。我很喜欢是枝裕和的细腻。比如看《如父如子》或是《无人知晓》的时候，我会反复地去看导演设置的那种看似不经意又很细腻的时间线。他那种刻画方式我觉得很高级，不是用一些我们比较熟悉的闪回或是直白的台词来表现。

许：你会有意识地抵御直白吗？现在我们整个社会都进入了越来越直白的模式。

李：也许我有一点抵触，之前没觉得，但近期感受很强烈。因为我刚刚去参加了一档节目，我觉得我的心灵受到了鞭打。很直白，我很惊讶。

许：发生了什么？我现在听有些年轻人讲话，真的不知道为什么他们会这么直白。

李：比如节目里有个很年轻的孩子，眼睛里面有一种欲望，其实很难讲清楚，但你可以非常清晰地感受到。他对我说，“其实我不想成为网红，我想成为明星”。我挺惊讶的。

许：你心目中那种良好的表达是什么样的？

李：我其实不认为他错了，我认为是我有问题，所以我就会对自己产生怀疑。我也会因此和经纪团队吵起来，会觉得“是我的问题吗，我出了什么问题”。虽然可能很多人都不觉得这是个问题，但它真的会让我产生巨大的困扰，让我对很多东西都产生怀疑。

包括这次在西班牙，因为工作，我和经纪团队闹得很不愉快，我当时情绪特别激动，转身就走了。身上一分钱都没有，只有一部电话，在巴塞罗那的午夜，就这样独自走回了酒店——我现在都不知道当时是怎么走回去的！这段经历对我来说，非常特别，因为我突然发现，从前以为做不到的事，现在我做到了，我经过的很多地方，原来都给了我讯号。

许：你发火的时候是什么样？

李：这一次其实特别不像我。以往不开心或怎样，我一般都不讲话，但这次特别激烈，特别失态，有可能是因为喝了点红酒。

后来我做了检讨，不应该这样对工作人员。也许在那样的国度里，我比较放松。在另一个空间里，可能会有一些不一样。

许：但你看起来是那么镇定，你知道我对你的第一印象是什么吗？你在那个展览空间的时候，你在那个菜市场肉铺店里的时候，响着电子音乐，然后是你的声音响起。远远看去，周围全是人，你脸上那么镇定和安静。当时吓我一跳，我很少看见有人这么安静。走过来时，你非常镇定，你自己知道吗？

李：我知道。我觉得我是不适。

许：是在压抑自己，不舒服是吗？

李：我其实早就发现这个问题了。念大学时，很多同学说我很酷。我觉得酷就酷呗，也不是什么不好的事。但实际上，我是觉得不适。当那么多镜头，那么近距离地拍，不停地拍的时候，人是会有不适的，一种石化了的感觉。但也许那种石化和镇定就是酷吧。

许：你最舒适的是什么时候、在什么状态下，一个人的时候吗？

李：在工作之外，大部分的时间里，我还是比较享受独处的。当然也许有少量的朋友陪着，那也不错。还有出去旅行，去一些我比较喜欢的有故事的地方。

许：最喜欢哪儿？

李：罗马，还有之前去过的摩洛哥。

许：我很想去摩洛哥，但没去过，有意思吧？

李：我觉得挺神奇的，尤其是去菲斯老城时。它完全保留了中世纪时的建筑和生活方式，这让人很惊讶。我第一次去罗马的时候，对那儿完全不了解，看到很多历史、文化包括宗教的东西之后，产生了很多疑问。我身边的人替我解答了一些，但比较碎片化。回来之后，我专门看了关于它的书和影片。罗马变得更加吸引我，所以后来又去了一次，重新去看一些东西，有一些新的感受。

许：那些古老的东西为什么会吸引你呢？

李：我尤其感兴趣的是文艺复兴的年代，我很想知道他们当时是怎么思考的，为什么发展成今天这样了，为什么会有中西方文化的冲突，为什么我们之间的差异如此巨大，他们受到什么文化和宗教的影响，我

们又受到什么影响。

许：这些大问题是什么时候开始吸引你的？

李：三十岁以后吧。

许：十六七岁时，你最想干什么？

李：我是学理科的，那时对历史没有什么特别的感受。对于当时的我来说，学历史可能就是为了考试，它并没有真的从根源上吸引到我，我觉得挺遗憾的。

许：你那个时候心中最厉害的音乐人到底是什么样的？

李：我觉得简直不能提。那时候没有任何的音乐教育，当时流行什么就听什么，刚好那个年代是港台音乐最盛行的时候，还在听卡带，我就攒钱去买，记得应该是十块钱一张吧。

许：你觉得你的音乐才能中现在有比较欠缺的部分吗？

李：一直以来令我有点难受和困惑的部分在于，我们这个年代的人应该要做什么样的音乐。这个问题我想了很久。因为我觉得我身体里那种东方的元素，包括从小听我妈妈唱民歌的那部分记忆，绝对是深入骨髓的，是张口就来的。后来长大了一点，开始接触港台音乐，等我上大学之后，又开始接触西方的流行音乐，再到互联网时代，各种各样亚文化的、小众的音乐流派都可以听到了。

而比我更年轻的九零后、零零后，在他们的认知里，已经没有民歌那种东西存在了，他们从小接触的就是互联网，一打开就是欧美音乐，所以他不会有那种各种元素、各种文化相互冲突的纠结。但我刚好处在这样一个飞速发展的时代里，接触了各种不同的东西，并且见证了音乐行业的不同阶段，从卡带到电台，再到CD，到数码音乐。

许：全都压缩在一起的。

李：我刚进这个行业的时候，电台是非常有含金量的评判歌手的平台。

许：各种金曲榜，是吧？

李：对。然后它突然就没了。榜单没有了，音乐舞台没有了，颁奖礼也没有了，你一直相信的那个东西，它坍塌了。这之后，更年轻的歌手就去唱嘻哈，唱欧美的音乐类型，甚至是全英文的歌曲，那我就会迷茫，我到底应该做什么样的音乐。但我知道的是，我不该只做那种只靠一个弦乐伴奏的情歌，那种类型已经过时了，我不能接受这样的止步不

前，但我也不能接受全盘西化的东西。那我们自己的音乐文化到底是什么？

在这个过程中，我跟很多音乐人都聊过，也去看了很多他们的采访。当时让我印象非常深刻的是做过简单生活节的张培仁，他说过最触动我的一段话是，他说我们都爱看《欲望都市》，看完之后打开门，发现我们并不在纽约，他们的生活其实跟我们没关系。

许：你说的这种混杂感，在你这代人身上很明显，而更年轻一代，他们一开始就在这种混杂中成长起来。在这样的混杂里，你觉得会孕育出一种新的根吗？一种新的传统，或者一种新的稳固的东西。

李：我觉得会有新的表现形式，但我不认为那就是根源性的文化。或者你认为艺术之中有某种高低等级的存在吗？比如拿流行音乐来说，某些时代的流行乐更有内涵，更持久，而另一些就是更短暂，更碎片，你接受这样的一种等级的比较吗？

我很希望自己不这样想，但我确实认为它存在，如果完全否定这一点的话，那怎么解释我们听到某首歌时会觉得很俗气？

许：判断标准。

李：判断，对。

许：比如这几十年的流行音乐，比如你喜欢的罗大佑，我也很喜欢。他们那一代唱歌的人、写歌的人身上有很多东西，有家国的理想，有未遂的情怀。但这个东西好像过去十年基本上消失殆尽了，仿佛我们所有人都只能唱自己，但自己又没那么多事可唱，也就是摆个姿态，就类似这种变化，你觉得很可惜吗，还是完全不可避免？

李：我觉得是时代背景造就的，说到这个，我说的那种伤感就又来了。某一天里，我突然看到一篇报道，全球最大的吉他行破产了。我仔细读了那篇文章，说是因为现在的人玩更新潮的电子乐，吉他已经不是年轻人觉得最流行、最酷的乐器了，所以它的销量每年都在递减，最后就破产了。然后我就回看了一下九十年代中国的摇滚乐，包括崔健老师他们那一批人，还看了中国摇滚在红磡的那一场演唱会。

许：张楚那场，是吧？

李：对。我还是会流泪。虽然我并不是属于那个年代的。

许：还隔了一代人。

李：但我看他们的演出还是会很激动，包括看何勇演唱《钟鼓楼》的时候，他的音乐确实是有着那个时代背景的特殊性。可能我们现在这个年代，没有那么多的愤怒，没有那么的一个时代背景可说，所以大家

就只是说自己的那点事，再加上互联网的影响，催生了许多碎片化的东西。更多的人会觉得，很多事情只是娱乐而已，好玩就行，太严肃的议题反而不愿意去碰，不愿意去想了，因为很累。

许：那天我去看你的演唱会，感觉还挺强烈的。中国的安保系统总是特别夸张，舞台四周围着好多栏杆。但你站在台上的时候，你的歌词也好，表现也好，某种意义上，都在表达着年轻人对个人自由的寻求，包括台下观众，也是反叛的一种姿态，但他们这种反叛又被非常安全地放置在牢固的铁栏杆中间。你有时候会想这种反叛性，对你，或者对台下的观众，到底意味着什么吗？目前这种反叛都还是可接受的反叛，某种意义上安全的反叛。

李：其实我那天特别怕你不适。

许：我主要是因为台下的观众而感到……有点儿伤心。我很多年没去看过演唱会了，上次看还是看崔健。这一次让我深刻地感觉到，一代一代的年轻人被这个系统驯服得更严重了，这种驯服感让我当时挺伤心的。

比如说你给他们提供的那种反叛，从某种意义上说是恰到好处的反叛，要是再过一点，他们可能就迷惘了。我不知道你对此是什么感觉？

李：就像我刚刚说的，有的时候，我会讨厌我自己。比如聊到“反叛”，我觉得我绝对是有的，但某些时候又总觉得我怎么那么不够勇敢呢？我也想过，如果我是男生的话，我会更勇敢吗？这种“不够”，是因为我是一个女孩吗？我觉得也许吧，也许会有一点，但它不是根本性的问题。所以这其实也是会令我懊恼的一点。

许：也许是因为整个时代的气氛还是变了。年轻人难免有这种矛盾性，一方面他们充满了要表达自我的欲望，一方面又没有什么真正的个人可以表达，这种感觉是不是挺明显的？

李：也不能说所有的人都这样，我还是会在某一些音乐人的身上发现惊喜。比如我就很喜欢万能青年旅店，他们到现在为止只发了一张唱片，但我觉得那张唱片的意义是很重要的，是我会反复去听的一张唱片。还有去年我们谈到最多的是草东没有派对，他们也会给我带来一些心灵上的冲击，开启一些思考。但确实，他们不再是主流的声音了，在我们这个时代，各种不同的表达类型都兴起之后，你会觉得到处都是声音，这种声音就会显得比较孤单。我觉得这真的是这个时代跟以往不太一样的地方。

许：你会羡慕他们吗？比如你提到“万青”，他们有着非常具体的生活，感受也是贴着城市或土地的。

李：羡慕，我对这种人会非常羡慕。

许：你会觉得你活在一个虚拟的世界里，从很年轻就开始那样的生活，是吧？

李：是。

许：你现在正在试图打破它，但你觉得这有办法完全打破吗？那种突破虚拟的现实生活的质感，是你想寻找的吗？

李：我觉得可以。只要你想，就可以。因为其实你所有的选择都是自己做出来的，都是因为你想成为某种人，想朝那个方向走。你想去的方向，会影响你走出的每一步。

就像我，依然很享受回到成都的家里，坐在小小的阳台上喝杯茶，我依然可以在成都的街头，在很多管我叫“春春”的阿姨的包围下，跟她们聊聊天。

偶像是质疑，是生意，是忍辱负重

许：你觉得你最初出道的时候，像一次集体无意识的狂欢吗？

李：我觉得起码当时大家知道自己喜欢什么，为什么要做这样的选择，所以我不认为那个是完全无意识的，但它的确是场狂欢。

许：2005年那场以你为中心的狂欢，突然强迫你进入一个完全被包围的空间，那种被包裹的甚至孤立的感觉是什么样的？

李：其实在2005年的时候，大家并不知道什么是选秀，也不是特别知道它结束之后意味着什么。对我来说，不过就是喜欢音乐，读了音乐学院，去参加了一个唱歌的音乐节目，然后就莫名地被大家关注了。等结束之后你才发现，生活已经回不去了，但没有人告诉你为什么。

而且那时候也没有什么成熟的演艺经纪公司，甚至现在，我依然认为很多经纪公司还是一脸蒙的状态，只会不断地炮制节目，并不懂得如何去全面地培养一个艺人。虽然十多年过去了，依然没有什么本质的改变，只是花在节目上的钱变得越来越多了。

许：所以其实本质上对人并没有那么看重？

李：我觉得没有。比赛结束之后，没有人会告诉你，为什么要做这个方案，为什么要拍那本杂志，为什么要接这场活动。而我们那时都还小，什么都不太知道，一切就已经这么开始了。但是我那个时候，还是怀着非常美好的理想，想成为一个职业歌手，就会有很多猜测，觉得接这些可能就是我的工作吧，就这样一直走，一直走。

即使后来，我觉得自己已经打破很多东西了，我觉得我已经做得够可以了，但一件特别小的事就会把我打回原形。那次是我突然去了台湾，晚上去逛一个很小的夜市，当地人比较多，我突然发现，我对人还是有恐惧——可是明明已经那么多年过去了，我以为我早就不是这样的了。我就在人群中不停地往前走，一刻也不敢停下来，我的同事在后头一直叫我，要不要看这个，要不要吃那个，但我根本没有心情。虽然没有人拍你，也没有人看你，但就是对人群有某种恐惧。回来之后，这件事我自己想了好久，我觉得我应该是受到了一些伤害的。

许：这是哪一年的事情？

李：没多久，就前几年。这事对我打击特别大，我觉得我还是没有做好某些准备。

许：从2005年到现在已经十三年了，你在这么一个不断变化的阶段里一直保持着上升，到底是什么原因？

李：2005年，我二十一岁，大家刚刚开始关注到我，有很多质疑的声音，包括各种不友善的声音。很多人会觉得，凭什么是你拿冠军，其实我也很想问这个问题广为什么是我。

所以，一方面我对自己也有很多疑问，另一方面也有年轻人那种“我偏要证明为什么是我”的欲望，这反而成了一直激励我不断向前的动力，成了一个很重要的人生命题。但到了十年的节点上，这个命题开始变了，因为过了十年之后，好像突然关注的不再是我这个个体，我也不再需要去通过某个东西来自我证明，当我发现我关注的东西变得不太一样了，那种伤感好像就随之结束了。

也许未来，我会有新的伤痛，到那时候再说吧。

许：是一种新的自由的感觉吗？

李：不是刻意的，是自然而然就发生了。

许：一个好的观察者、旁观者都喜欢自省，你刚才的话就很有自省者的自觉。

李：我确实认为我有善于自省的这一面，但开放性并不够。

许：你的这种自省能力是从什么时候开始有的？从小就有吗？

李：应该还是在二十一岁之后比较强烈。

许：还是被推到那个地方之后，是吧？

李：对。也许就是因为那样，你才会飞速成长。

许：像坐火箭一样突然就蹿上去了，那到底是什么感觉？因为大多数人很少有这样一种境遇，一下子被推到某个陌生的高度。

李：就是有很多问号。各个方面都充满了问号，但没有人可以帮你解答。

许：你怎么看你那些追随者的热情呢？那种非常充分的热情，你了解多少？

李：这么多年来，我自己其实也会观察到他们的一些变化。首先我是不愿意把他们称为“粉丝”的，更多的时候会称为歌迷，“歌迷朋友”。我同时还会观察到他们的一些生活层面的变化。在我更小一些的时候，我并不觉得生活带给了我和大家特别不一样的东西，那时我们都处在一个特别简单的年龄，可能同样都在面对着学业，面对着自己刚刚起步的

梦想，并没有经受过多少来自生活的鞭打，更不要说面临什么家庭责任，或者是结婚生子之类的。

但随着时间的推移，就能看到彼此的人生开始有了一些不一样的走向，尤其我的一些同龄人会带给我一些特别的刺激。我开始关注到生活中的一些真实的伤痛和小温暖。以前可能大家做了一件什么特别的事情，我会觉得很感动，但现在也许只是对我说了一句话，很写实的一句话，我就会特别感动。我觉得这是一个改变。

另外，我不是一个善于使用社交网络的人，同时我也觉得，在网络上发一些碎片式的东西，还不如积攒着能量好好写歌。那我们之间所能有的全部联系，无非就是演唱会，或者偶尔在一些公开的商业活动上见见面，然后各自生活。

许：你肯定会观察到这种社会现象吧——就是你在他们的生活中扮演了一个特别重要的角色，他们对你有一种很强的亲密感，你生活的一切细节他们都关心，但实际上你又是离他们很远的一个人。这对你来说会产生矛盾感吗？而且中国当下的这种粉丝团现象，应该是从你身上开始的吧？

李：不是吧，是吗？

许：我觉得应该是，以前当然他们也会追星，追罗大佑，追李宗盛，但并没有形成这样一种崭新的歌迷组织，虽然我也不喜欢“粉丝”这个词，但没办法，这个组织强调的就是“fans”这个词。和过去那种观赏你、喜欢你、买你的听你唱片的歌迷不太一样，他们形成了一个互相需要的组织，其实某种意义上你也变成了某种借口。这是个变化。

李：我觉得这是节目带来的，因为《超级女声》是一档成长型的节目，它不是说呈现一个歌手、一个艺人最具光芒的样子，它当时让观众看到的我，还是一个留着非主流发型的我，然后就这样一步一步在他们的注视和陪伴下成长起来了。这一点可能跟别的节目都不太一样。

许：所以你是他们的一个标杆，或者说是他们成长记忆中非常重要的一个事件。

李：其实我没觉得这么重要。

许：在偶像和他的追随者之间发生的事，我挺好奇的。你觉得是因为我们整个社会的个人精神在减少吗？或者说是因为每个人的孤独感在增强，过去的纽带在消失，所以需要一种新的纽带关系吗？

李：我个人其实没有这么强烈的感受，可能节目形式或者节目导向会呈现出这样的价值体系，但是我自己其实从来没这么想过。包括比赛结束后，很多人问我，“你上《时代周刊》时是怎么想的”，我说不是我上的《时代周刊》，是节目，那跟我其实没什么关系，我只是一个符号

而已。所以我应该去做自己想做的事情。

许：成为符号对你意味着什么呢？

李：有的时候，我会觉得很好笑。有一次我去看威尼斯双年展，里头有一个作品叫《大卫》。那个作品很有趣，它用影像表达的是，每个人都去看大卫，有的时候远，有的时候近，有的时候他被印在T恤上，有的时候他被印在卡片上，而有的时候我们破坏他，又仰望他。我们每个人都在消费他，吃掉他，但我们却不知道为什么，我们不知道他是谁。其实很多人都不知道大卫是谁。当时我坐在影厅里，把这个视频看了三次，反复地看。

许：但有些时候记icon是很有力量的，比如马丁·路德·金这样的人。你想成为这样的icon吗？

李：其实我特别想跟你聊，偶像到底是什么？我想到这个命题的时候，会填好多词。我当时就想，我要跟许老师做个游戏，来填偶像是什么，你填一个，我填一个。我们要不要这样填一下？我先来的话，我觉得偶像是质疑。

许：我觉得偶像也是信念。

李：偶像是生意。

许：生意是吧？偶像也是价值。

李：偶像是忍辱负重。

许：偶像也是大放异彩。

李：你填的都是褒义词。

许：对应一下你嘛。偶像其实本该是个很有力量的词，只是在当下语境里，偶像被廉价化了。

李：我今天刚好也使用过“廉价化”这个词。他们让我看节目选手的一段表演时，选手就总在比心。

许：我最反感这个。还有我每次听到“为了梦想”这样的说法就头疼。

李：然后我就说，如果你每一首歌都比心……

许：哪儿来那么多心？

李：对啊，那个心不是应该留给你爱的人吗？如果你每首歌都比心，那个心就廉价了。所以我就觉得“偶像”这个词吧，可能越来越薄了。

许：现在世界上的一切都薄了，我们的一切都在通货膨胀。

李：是，就是越来越薄了。所以在聊到“偶像”这个词的时候，有的时候我并没有多少正面肯定，但是我心里还存有一份相信、一份肯定——就是我相信偶像是一定会有很强烈的精神力量。

许：比如我们刚刚谈到的，总有这样的人，你在听到他的歌时觉得温暖，有力量。那么，像“李宇春”这样一个符号，你希望它意味着什么，又留下些什么呢？

李：我不敢说希望李宇春她多有才华，多有天分，或者多么耀眼，但我希望可以说，她一直在寻求着希望成为一个更好的人，并且在面对她仅有的一些追随者时，她可以传递更好的东西给大家，可以把自己看到的更大的世界分享给大家。我觉得这样我就已经很满足了。

许：其实我看到的很多年轻人，他们被推到一个舞台之后，只有很少的人可以把它变成更大的舞台并且继续向前，大部分的人会收缩，或者停在那个地方。你为什么好像可以去打破这个边界，然后去拥抱它呢？

李：因为我觉得那个世界太小。我现在回望从前，最令我引以为傲的，就是我可以对十年前的自己说：“我没有停留在你创造的那个小小的价值上，我还在往前走。”

Chapter 14京剧谭门

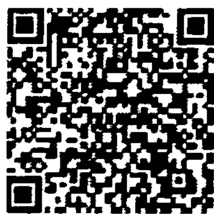
所谓传承，既有压迫又有诱惑，还有一种自觉的使命感

中国最早创立的京剧流派，以委婉古朴的唱腔而著称

十九世纪中期，谭志道初创谭派

其子谭鑫培，老生艺术的集大成者，改革京剧唱腔第一人，人称“伶界大王”

谭家至今已有七代，本篇采访的是第六代传人谭孝曾、第七代传人谭正岩



扫码观看视频

浅草寺游人寥寥，大殿已经关闭。新冠病毒，让香火旺盛的古寺呈现少见的景象。一个清晨，我散步穿过寺庙，看到一尊身姿夸张的武士像，左手压刀，右手扬剑，脸上满是威严与肃杀。

铜像下刻着第九代“市川团十郎”的字样。浅草曾是东京的娱乐与文化中心。葛饰北斋在此绘画，落语家们拍击着案条，小说家们手不停挥地写着各式故事，歌舞伎表演尤其引人入胜，歌舞伎演员是那个时代的大众明星。

这位第九代市川团十郎，是最著名的一位。他归属的“市川团十郎”歌舞伎团，自江户初期起就活跃在舞台上，随着历史起起落落。作为第九代传人，他身经幕府到明治的剧烈转变，并以新方式改良歌舞伎。这个团体的新一代掌门人海老藏，仍是日本娱乐业的中心人物之一。这个家族的承接，占据着娱乐新闻的头条。

这也让我想起谭鑫培家族。比起日本，中国近代历史更为动荡不安，传承更为艰难。来自湖北的谭鑫培，是京剧史上最伟大的革新者，

从晚清到民国再到人民共和国，谭家经历变化万千的时代气氛与审美风格，在权力与大众之间，寻找某种平衡。



作为低谷时期的传承者，

更希望看到戏剧的春天

谭孝曾：谭门第六代嫡传人

许：1949年你出生的时候，还住在谭家的大院子里吧？

谭：是的，那是当年我高祖谭鑫培进京以后挣了大钱买的地方，四十六间半，挺大的一个院，后面还有两层小洋楼。从我高祖谭鑫培那时起就住那儿，我的曾祖、祖父、父亲，我们四代人都出生在那个地方，一住就住了一百四十多年，1968年“文革”时给轰出来的。

许：几朝兴衰啊。

谭：我们是四代人生活在一起，一个非常传统的家庭，咱们老话叫讲究。

许：规矩多。

谭：规矩多，早上起来得跟长辈那去，我们叫照面，就是早晨问安：老祖您起来了！完了问你几句话，你得找个节骨眼：老祖我走了，您休息！你才能撤。而且无论到哪屋，没有座，全得站着，包括我父亲也得站着。除非他说你坐那吧，这种时候很少。每天出门，哪怕出去买一趟铅笔、橡皮，也得挨屋请假，回来以后都得消假，看似繁琐，实际上是对小孩的一个约束。

而且这么大个宅子的灯泡，没有超过二十五瓦的。开灯不以天气的早晚来衡量，是以我老祖我爷爷那屋为标准。那屋开了灯你才敢开灯，非常节约。现在想起来真是，那么一大家子，养着好几十口子人，要任意挥霍的话，早就败了。

许：小时候看着爷爷、父亲他们什么感觉？

谭：从小就觉得羡慕喜欢。生在那么一个家庭里，耳濡目染，就看我爷爷我父亲他们在家里吊嗓子。他们演出，我上后台看戏去。他们一上台，还没张嘴，一露面，大家先来一掌声，我们叫碰头好。

许：是不是到了你爷爷那代人，认为京剧是下九流的想法，或者说那种内心的纠结已经没有了？

谭：已经彻底没有。

许：谭鑫培先生那代人还是有的？

谭：我没经历过那个时代，我感觉那时代是把京剧排在下九流里了，可是我觉得我祖辈他们不会有那种在社会底层的感觉，不是说有一个王公大臣为了听出戏给我高祖下跪吗？我高祖，在市面上走哪都是……

许：都是爷。

谭：对，实际上在社会上是受尊敬的人，走到哪就跟今天明星似的，甚至有人效仿他。据说过去迷他到什么程度？谭鑫培出门，先迈哪个脚出门槛，哦，先迈这边儿。今天穿一个宝蓝色的袍子，好，我也来一个宝蓝袍子。专有那么一批迷他的。

许：我觉得谭鑫培先生某种意义上就是晚清的摇滚明星。

谭：要比摇滚高级多了，高祖被当时的时代公认为伶界大王、一代宗师。没有一个人敢说我已经超过谭鑫培了，没人敢说的。

连他的学生余叔岩都说才是他的十分之二三。他的艺术造诣可以说是到了登峰造极的地步了，当然我们没赶上看。听今天的录音，他已经是自然王国了，我们还在必然王国，那真是差功夫。人家随心所欲，因为是我唱的腔，我怎么唱都对，你后人怎么效仿我，效仿不出来，太难了。何况外人了，我们本家都效仿不出来。说句标榜的话，也就是从我高祖谭鑫培这一代人，京剧人开始翻身了，要不然我们不会盖那么大的宅子，是吧？不会有那拴马砖、拴马环，不会有这种局面。我们家1928年就有汽车了。

许：这非常厉害，什么牌子？

谭：吉姆，长鼻子。京剧人的地位还是一直在提高，尤其新中国成立以后，京剧人的地位完全是不一样的。我祖父是第三届人大代表，我父亲是第四届人大代表、第九届全国政协委员。我是第十、十一、十二届全国政协委员。那可不就是社会地位提高了嘛。

大家可能也听说过这个故事。1951年，我祖父在六国饭店演出，曾祖谭小培在台底下陪着毛主席看戏，毛主席给他点烟，一边看一边聊天。1962年接见我们祖孙三代，那时候我十二三岁，老人家扶着沙发站起来，跟我握手，给人介绍，这是小小谭。作为一个艺人，在过去是想象不到的。虽然我高祖父过去在宫廷里边受慈禧太后的重视，可那是拿你当玩物，你不行就罚你啊。

许：在你小时候，谭鑫培先生受慈禧太后的赏识，赐他东西这等于是一个佳话，但是等你长大后，慈禧太后已经是个非常坏的形象了，这时候内心的感受会有冲突吗？

谭：我觉得没有。咱们得历史地看问题，别跟政治挂一块。慈禧太后在那个时代是国家最高权威，她能够赏识京剧、支持京剧，才有了京

剧在那个时代的辉煌。包括后来的样板戏，我觉得啊，不要跟政治挂那么紧。样板戏是我们这些样板团的演员工作的结晶，大家努力创作的结果，不是说跟某某人挂钩。

许：或者说，所有的艺术家都会有意识地担心自己离权力太近。

谭：我们这个行业太特殊了。你看我祖辈，包括慈禧太后，包括蒋介石，都给他们演出过。这很正常，艺人跟政治并不是结合得那么密切，可是往往这些搞政治的人他离不开艺术，是不是？可是我们也可以到社区，可以到老百姓当中去，最基层的人我们也能接触到。上至皇宫大臣，下至贩夫走卒，都能接触，这就是我们这个行业的特殊性。但是你说跟政治没关系吗？又有关系。因为我们得跟国家的政治文化路线结合上，跟得上国家的这种步伐。

许：对，所以艺术应该是非常去政治化的。家里会有不要谈政治的传统吗？

谭：也没有，就是没有气氛。而且，过去家里边，尤其我祖父谭富英先生，没有说跟什么人有过密的交往。

许：这还挺意外的，因为这是很自然会有的。为什么没有呢？

谭：他就是唱戏。除了上剧场，就回家，一辈子就是坐在沙发上看书，不明白的地方，就打电话问老舍，问田汉，没别的娱乐。

许：也是一种要存续下去必须的谨慎。

谭：没错。你看谭家能够安安稳稳地走过这么些朝代，本身也有一个小心在里边。

许：你什么时候意识到自己是谭家的传人？

谭：十来岁的时候，我的左右邻居、亲戚朋友的小孩都考戏校了。我一看怎么家里也不问我要不要上戏校，我就想可能是爷爷忙，顾不得我，就自个偷偷去了。人家一看，姓谭的，再看看，五官、四肢都还行，扮相应该还可以，唱段戏？我不会唱。所有在场的老师都不相信，说你是不是姓谭？我姓谭。谭富英是你爷爷，谭元寿是你父亲，你不会唱戏？不会。

所以那时一个是家里顾不到我，一个是那时候不像现在的小孩，小人精似的，我们小时候都特别傻、特别呆，你不让干什么就干不了什么，我自己跑去报名这就已经很叛逆了。最后老师说，那怎么着？我说我唱歌。所以我是唱歌考上的北京戏校，进了北京戏校是一张白纸。

许：家里人对你自己偷偷跑去考学是什么反应？

谭：开始不知道，等我考上以后，他们特别高兴。没考的时候，他们不太刻意要求你去考，祖辈父辈都是从事这个行业，知道这个行业非常苦。过去叫打戏。我祖父我父亲都是富连成[34]出科的，富连成都是得挨打。大家是通过电影《梅兰芳》《霸王别姬》来了解的这种学戏的科班，那可只是反映了一部分。我父亲有一次挨打就打手板，打到顺着手滴血，完了就用水管子冲冲，继续练功。当然现在咱不主张打戏，可是往往打了以后，你再也忘不了，你再也出不了错。

许：疼痛的记忆。

谭：这记忆绝对是深刻的，一辈子都忘不了。所以他们不特别主张让我考，可是一旦考上了，非常欣慰。

许：你的处女作是《二进宫》？

谭：我记得那是我入学四个月后，我演杨波，是老生。那天我们家亲戚朋友都去了，我祖父和父亲没去，他们不是不关心，不敢看，怕台上万一出个漏子。

许：十二岁小孩演个老生是什么感觉？

谭：实际上你也别要求他的扮相，就听一个嗓子冲、调门高。据他们后来统计，那天《二进宫》有十一次掌声。回家以后他们跟我爷爷汇报，说还挺好。1962年，电视台现场转播纪念我们的校长郝寿臣逝世一周年的演出，我爷爷就在家看电视，一边看，手就在茶几上拍着板，结果茶碗全掉了，根本不顾，就觉着又看到一代人了。

许：孙子有出息。

谭：我也可以说是我们班的一个重点培养对象，那时候叫尖子生。那时没有偏向，没有说因为你是谭家后代就重点培养，完全是靠自己的学习成绩。

许：那个时候你父亲唱样板戏，你也去看过吧？

谭：我也在那儿，我在《红灯记》剧组。我从1968年参演《红灯记》，一直到后来的《平原作战》，就待在这两个剧组，一直待到1984年才调回北京京剧院，恢复传统戏。

许：十六年。

谭：整十六年。我那十六年也挺难熬的，整个中国京剧院全是中国戏曲学院毕业的，就我一个北京戏校毕业的，我怎么在那环境里生存？挺难的。这十六年，不但熬下来了，还得一好人缘。

许：1984年回到北京京剧院，结束了十六年的唱样板戏的生活，那时候内心是什么感觉？

谭：原想在中国京剧院待了十六年，现在恢复传统戏了，我父亲也在北京京剧院，我媳妇也在北京京剧院，另外北京京剧院大部分演的还都是谭派的代表作，我回这儿应该是名正言顺是吧？可是恰恰那时候我父亲是副团长，我到了北京京剧院，他第一句话说，孝曾从基层做起。我就开始从龙套做起，重新来，跑了好几年的龙套，除了旦角那贴片子活，什么家院、太监，连小猴、罗汉，我全来过。有怨气。我跳出那儿了，跑这怎么还受罪？受着吧。可是想起来也是好事。你知道那龙套怎么跑之后，再来当主演，心里的体会是不一样的。

许：那时候你想过放弃吗？

谭：没有。我那阵儿比较灰心，挺挫败的。从小也是学校尖子，毕业以后反而唱不上戏。我爷爷就老鼓励我，小子别灰心，有屁股不愁挨打，砖头瓦块都有翻个的时候，这真是指导我一辈子。我真正翻个是到了五十岁。

许：我看你的采访，说到2004年《将相和》的时候才第一次唱主角，为什么会隔这么久？

谭：中间刚刚说了，就是跑龙套，后来慢慢有点提高了，我爱人演戏的时候，我可以陪着她演个《红鬃烈马》，她演王宝钏，我演薛平贵，那就是她挂头牌带着我。她老早就成名了，我是那么着一个小跟班。最早一介绍这是谭富英孙子、谭元寿儿子，等后来这是阎桂祥的丈夫，再后来说这是谭正岩他爸爸，我连自个儿名都没有了。当然现在混得稍微好一点了，多多少少有一些观众知道谭孝曾这三个字。

许：那时候焦虑吗？

谭：焦虑，没面子，觉得我怎么混成这样，连自个儿叫什么都不知道。

许：那时候是不是特别想在父亲面前证明自己，这种冲动是很强的？

谭：强，可是在父亲跟前没有得过太多的表扬，充其量就是“还行，不错”。

许：是因为父亲真的很严格，还是说另一方面你也会觉得自己的天赋不够？

谭：很严格，一直到正岩演出后也是。跟我说，正岩真不赖，够意思，别跟他说啊。一会儿正岩过来，爷爷我怎么样？还行。

我就有一次得到了父亲的肯定，是2017年《定军山》电影放映的时候，我父亲去了，看完以后和我说："我没想到，你谭孝曾今天居然能够这样了，我太高兴了。有的地方像你爷爷。"我一听，就给我父亲跪下了，热泪盈眶。那种肯定是我几十年想盼想听都听不到的。在那一刹那他说出来了，几十年的这种向往也好，压抑也好，都在那一刹那爆发。不是说我可扬眉吐气了，不是。我得到父亲的认可了，那说明我已经有点提高了吧？从那以后我这心里边释然了一些。

许：有时候会重新走一走大栅栏，告诉祖上我现在已经找到自己了，会有这种想法吗？

谭：没有。我从搬出来以后没回去过。昔日的那种辉煌都没有了，不要了，不看了，看了太伤感。

“角儿”这个词，可不是好当的

许：要是看你的戏，去你的馆子吃饭，端最好的菜出来，对你来说是哪个戏？

谭：那肯定是谭家代表作《定军山》。

许：什么时候觉得自己是个角儿了？

谭：一直没觉得是角儿，可是按角儿来要求自己。我老觉得跟我们前辈相差太远了，怎么能成角儿。每次报幕下面写著名京剧演员、著名京剧表演艺术家，我说别，充其量京剧名家，因为大伙儿多少知道点我们，就京剧名家，别冠著名京剧表演艺术家。我每回演出前都先提醒，不是假谦虚。想想你的艺术到那份上了吗？

我爷爷就老跟我们说，“小子记住了，让艺术压着钱，别让钱压着艺术”。老先生的话都挺俗，但是是非常深刻的一句话，各行各业都适用。别老想着名誉和地位，别老想着报酬，你到那份了吗？包括你说是不是角儿，角儿里边包含着很多，得有造诣，还得有自己的风格，可不是说我在台上一唱有掌声了，就是角儿。“角儿”这个词，可不是好当的。

许：有没有想过家族名声给的压力太大了，要不是谭家的孩子就好了？

谭：没有，我只是幸运生长在谭家。每个人都付出自己应有的责任，老话说天生我材必有用，你在这个历史时期，起到什么作用？我就在谭家起到我应起的作用就好。

许：你觉得在谭家这几代里，你的作用是什么？

谭：我的作用也是跟我曾祖特别像，叫承上启下。你看好像大家有一种评论，就是说我曾祖上不如父亲，下不如儿子，实际上恰恰他们这一代人做的奉献，那是别人做不出来的——怎么把我高祖的东西继承下来，怎么培养自己的儿子，才有了谭家的第二次辉煌，才有了大家所公认的“新谭派”。

在我高祖谭鑫培他们那一代人没了的时候，挑着京剧舞台的是“三小一白”，“三小”就是杨小楼、尚小云、谭小培，“一白”就是荀慧生。其实那个时期正是京剧青黄不接的时候，是他们在支撑舞台。而且我曾祖的嗓音和技巧，太像我高祖了——可是我估计他也是这么想，我再好，也超不过我爸爸了，是不是？你别笑，就跟我今天想我父亲似的，我再好，我超不过谭元寿，与其这样，我不如培养儿子。

许：但正岩一开始并不是很想演戏。

谭：他这个时代跟我们又不一样，赶上改革开放，外界的文化冲击在他们这一代人身上已经体现出来了。这个时候，作为谭家的后代，你怎么办？我当时也是秉着祖辈父辈对我的态度，不强求他，也是靠他的自觉自愿。

许：如果他逃离这个传统，去做了别的事情，你在情感上能接受吗？

谭：说实话，情感上接受不了，可是我尊重他。现在都还有人跟我说，谭老师，让正岩干什么都比干这行强，你让他拍个电影，当个模特，都比现在挣钱多，可是生在谭家，好像就预示着你必须要搞京剧。谭家传到我是第六代了。

许：谭家这种传承的使命感怎么来的？因为中国社会很少有传很多代的世家。

谭：我想是这样的，我不敢说谭家在京剧界怎么德高望重，即便有，那是祖辈给我们结下的。我们何德何能，我们是效仿前贤，做我们应该做的事儿。可是谭派艺术已经得到了剧团和社会的认可，观众对我们也非常喜爱，越是尊重我们，越是喜爱我们，我们就越觉得不搞这行是对不起大家。如果我们不搞这个了，也许也没有今天的社会影响和在京剧界的这种地位。

许：既有压迫又有诱惑。

谭：没错，既有压迫又有诱惑，还有一种自觉的使命感。

许：谭鑫培先生如果生活在这个年代，他会是什么样的一个演员？会是什么样的一个角儿？

谭：我觉得他也是会跟得上时代发展的一个演员，因为他是一个非常有前瞻性的演员，甚至是超越时代意识的演员。

许：如果谭鑫培先生活着，他会参与现代戏的改造吗？他肯定会吧，他是很创新的。

谭：他已经算那个时代的另类了。他是靡靡之音，亡国之音，不为当时所接受的。当时接受的就是直腔直调，比谁声音大。

恰恰到我高祖那儿，声音委婉了，有点小腔小调了，甚至把青衣的、花脸的，其他行当的传统融入到老生里边。那时候观众接受不了，说它是靡靡之音，可是他坚守自个儿独创的艺术风格。

许：也是挺离经叛道的一个人，所以他能拍中国的第一部电影。谭鑫培先生关心时事吗？

谭：关心，他要不关心时事，不可能在舞台上反映当时的一些社会现象，比如像《珠帘寨》，就跟民国妇女解放连上了。谭家几代人实际上就是跟着时代的发展而发展，包括后来“非典”时期，我父亲，我爱人，我，我儿子，一家四口排了一出《非常家庭》，我们到一线去慰问白衣天使。那个时候谁敢出门？我们编出一出戏就满处演去。不是说做秀，我没必要做这秀。

许：跟时代的呼应，是不是谭家的一个很重要的传统？

谭：我曾经讲过，谭家的风范就是做公益，做善事。高祖谭鑫培，每年拿出他收入的百分之七十做慈善，这不是工资，他挣的钱可不是一点工资的事。到我曾祖谭小培这儿，抗美援朝慰问演出那时，瘸着腿还去演《法门寺》。我祖父更甭说了，那时候我曾祖刚去世，他就赴朝鲜演出。包括前几年发大水也好，地震也好，慈善晚会上都有我们三代人的身影，我父亲带着我，带着我儿子一块去捐款，也许我们捐的都没别人多，可是我们是持之以恒地做。谭家能够相传七代而不衰，除了艺术上的传承，还有一个，道德人品上的传承。

许：你觉得谭家的传统里最被忽视的，但又最重要的是？

谭：我就觉得我曾祖谭小培这一代，是被历史忽视甚至误解的一代人。

许：是，谭家多重要的一段历史，其实好多东西都是语焉不详的。

谭：好多话不能说，评价不准确，这是历史的无奈。还有一个论断，就是说谭家一代不如一代。咱说难听话，现在哪一代人超过前辈人了？可是往往有些人求全责备，就说你们谭家人一代不如一代，有一种责备甚至看不起的眼光，觉得我们后代人丢了谭家人的脸似的，这是我受不了的。我觉得我们一直在坚守，怎么还有这么些人的指责？我不是说我忍不了这种委屈，几十年的委屈我都忍着了，这没有什么委屈的，就是觉得这些评价不公正。

许：而且网上这种现象很普遍，不仅对谭家，对好多人都这样，谭鑫培先生活到现在，是不是肯定气坏了？

谭：甭说他气坏了，现在我父亲都气坏了。电影《梅兰芳》为了抬梅兰芳，弄一个燕十三，我说他有影射的，一看就是谭鑫培，愣说让梅兰芳给挤兑死了。谭鑫培是被军阀挤兑死的，你说是梅兰芳给挤兑死的。

许：你看这电影很生气是吗？

谭：很生气。

许：要是你有机会穿越一下时空见到谭鑫培先生，你会想问他什么呢？

谭：好奇，我就想问当时怎么编出这几百出戏的。过去他那一辈没文化，可是一个人往往集编剧、导演、服装于一身。

许：连场地都干了。

谭：一个人全干了，神不神？我们现在这么费劲弄出戏，又得请唱腔设计、音乐设计、武打设计，还得请导演——京剧现在居然都已经有导演了。

许：你觉得他这么神的原因是什么，跟爷爷和爸爸讨论过这个问题吗？

谭：也聊过，就找不着根，只能说他不是一般人，是天才。他是颠覆性的，不为时代所接受的，恰恰那时候慈禧太后接受了。

许：中国人一代一代听戏，比如谭先生改那些戏，也是三国的故事或者宋朝的故事，因为那个时候的社会基础是这样子的，教育的是儒家伦理或者这种传统道德伦理，现在中国变了，这基础没了，怎么办？

谭：我们也着急这个，就是说，怎么教育青年人？不是让你完全回归传统，可是中华民族那一些优良的传统，你得继承。戏是教化人的，虽然它不是有意教育人。今天依然如此。我们现在的青年演员每周一行到北京各郊区演出，送戏进校园，普及京剧，这我们都干过。

可喜的是什么？我儿子他们这一代的戏迷，大部分都是年轻人。最近有些戏迷票友们说，我们看戏真是上瘾，这就是好现象。也就是说前一阵做的那些进社区、进校园的工作没白做。

许：过去戏院的感觉是不是和现在也不一样，演员和观众也比较亲近。

谭：现在这种大剧场，它是一种综合的舞台，又能演京剧，又能演歌剧、话剧，所以需要那种大的延伸。可是它恰恰不合适京剧。戏剧得跟观众有互动，你得感染他，你得让他看到你的眼神。

前日子我跟市委提过这要求，我说咱北京还有资源，天乐园，庆乐园，都还在，把它们收拾收拾，整理整理，在那儿演出。

许：那肯定好。

谭：以前的剧场，晚上吃完饭，溜着弯就去了，看会儿戏，反而上座。现在弄一个长安大戏院，弄一个梅兰芳大剧院，都集中在市中心，一坐上车就得一个多钟头，看完戏还打不着车。我不知道，也许是时代

发展了，都需要高大建筑，可是北京味儿就没了。现在到哪，全是高楼大厦，没有地域的风俗了，全一个味儿，觉得没意思。

许：对戏剧的影响也挺大的，各种语言形态也消失了。

谭：是，特质的东西在慢慢消失，都趋同了。

许：作为一个生活在低谷时期的传承者，你会觉得郁闷吗？

谭：不郁闷，会更希望能够看到戏剧的春天，因为在低谷的时候，我们没有停滞，我们也在勤奋地演出，做我们应该做的工作。

许：但是之前那种艺术高峰时期的土壤都消失了，过去看戏真是老百姓日常生活的一部分，跟现在看电影似的。老北京梨园文化多发达，那种劲儿好像确实也没了。

谭：现在在培养。

许：你真是乐观。

谭：我进过几次大学，讲俩钟头、三钟头，他们非常感兴趣。他们一节课四十五分钟，我讲两个多小时没有人走，这已经相当不容易了。当然，要想挽回一代人，起码三十年，是吧？

我和京剧是先结婚后恋爱

谭正岩：谭门第七代嫡传人

许：打扰你了，我知道今天你不方便，腰受伤了。

谭：我浑身都是伤，昨天晚上睡觉都没睡好。

许：你选了一条永远会疼的道路。你本来也可以选别的道路嘛，怎么还是选了这条路？

谭：怎么说呢，我涉及的领域很多，演过话剧，跟朋友一块弄过歌，说过相声，还演过影视，但是这并不代表我要放弃京剧舞台，我只是希望从其他领域学到一些东西。我们京剧演员，说是演员，其实更多的是表现，并不是表演。表演是说导演给你一剧本，你来创造一个人物，而我们只是把我们学的通过艺术加工表现出来。

许：那你想过别的职业吗？最初的人生梦想是什么呢？

谭：最初的人生梦想是成为武林高手，因为小时候看霍元甲，看陈真；大一些之后，迷上了乒乓球，在北京市也都拿过名次，后来因为打乒乓球老伤着腰，所以家里人也反对。

许：看来伤腰是有传统的。

谭：从小就伤，近几年也会打，但是就没有玩得那么多了。曾经有媒体问过，如果你不姓谭，你会去做什么。我说我会去打乒乓球。

许：什么时候意识到姓谭这件事情的重要性和这种不可逃避性？

谭：那可是特别小了，记得1990年的时候，我小学五年级，母亲问我，正岩你想不想干这行，如果想的话就可以送进戏校了。那会儿我在京昆少儿艺术团学了那么几个月，母亲问完我之后，我连犹豫都没犹豫。那阵子我就有这种责任心，我说我姓谭，即便家里不强求我，我一定要干这行，因为我就是为京剧而生的。

许：一个小孩子怎么有这种意识呢？

谭：后来我就琢磨，原来是我更小的时候被洗脑了——你别乐，真是——小时候我跟我姥姥一起生活，周围的邻居大部分都是戏迷，一知道我是谭家的后人，就说，哎呀，你是谭家之后啊，以后京剧指着你呢，你是京剧的未来啊，你要扛起谭家大旗啊……谁见着我面都是这么说，所以从小我就有那么一种根深蒂固的信念。

许：后来反抗过这种“洗脑”吗？想逃离吗？

谭：我觉得这样挺好的，其实选择是一个很苦恼的事。我这条道路都已经安排好了，小学毕了业去北京戏校，北京戏校毕业去中国戏曲学院，中国戏曲学院毕业进京剧院，京剧院完了就干一辈子，然后把你下一代培养出来。已经安排好了，我就去干就行了。所以我一直说，我和京剧是先结婚后恋爱，先送进戏校了，然后慢慢培养感情。不过通过这十几年，真的是爱上京剧了。大学还没毕业那会儿，有人问我做什么的，我会觉得尴尬。我说我是演员。什么演员？京剧演员。我会尴尬是因为那阵还没有真的特别爱，但后来我觉得很自豪。

许：这种转变怎么发生的？

谭正岩:一个是年龄吧，还有一个是我确实也经历了很多坎坷。

我第一次参加大赛的时候大学还没毕业，当时是文化部搞的一个大赛，初赛先是交录像，但是交的不是在大学里学的剧目，是我父亲教我的《空城计》。过了好长一段时间，我有一个朋友在文化局工作，说老谭——他们管我叫老谭——你这次怎么没报名？完了我才知道，我的录像被学校扣了，因为这个剧目不是在学校学的。我就觉得，这比赛太黑暗了，有那么几年，我再也不想参加比赛了。

毕业后，好像是第五届青年京剧演员电视大赛，家里一定要让我参加，我先是反对的，后来觉得可能这是一次好机会，就参加了。当时我也特别有主意，父亲让我保守点，拿两段经常演的戏，复赛拿《空城计》，进决赛的话拿《击鼓骂曹》。我说这一批演员水平都非常高，虽然我舞台实践机会没有他们多，但是我想搏一把。所以我换了一出从来没唱过的戏——《战太平》，连文带武，唱腔也非常激昂，后来就进了决赛。

那天在专业的表演上边，张建峰、我、林珂发挥都非常好，但是在答题方面张建峰可能太紧张了，一个特别简单的题，连票友都知道，台上他蒙了，然后才艺展示画了一个漫画，效果也不是很好。我的才艺展示是一段武戏，《雁荡山》里的耍大枪，现场效果非常好，而且题我也全答上来了。那题出奇的难，但正好戏曲学院最后一年戏曲理论课的时候学过，所以答上来了。等于我的分数比张建峰高，一下他的粉丝就不干了，在网上攻击我，说唱的什么玩意儿，一代不如一代，评委打感情分，等等。还有更难听的。我虽说不是蜜罐里长大的，但基本每次登台都得到一些正面评价，从来没有听说过这样的。

许：扛不住了是吗？

谭：扛不住了。后来还反复有那么几次，有一次我是真崩溃了，当天晚上，我就写了辞行信，要出家当和尚去。让我能坚持下来的理由就是，有一批支持我的粉丝，我去天津，粉丝追天津去，去山东，追到山东去，我觉得特别欣慰。可以说以前我坚持下来，是为了这个“谭”字，现在是为了他们，真的特别感谢他们。

许：当时要去寺庙是因为之前网络的舆论压力太大吗？

谭：压力大。本身我压力就大，每次登台都非常紧张，小时候不怎么紧张，但是越大越紧张，就怕给老祖宗抹黑，怕让父母挨骂，但是越怕有的时候越会有瑕疵。

许：其实跟你父亲聊，他有时候也觉得挺不公平的，就是因为老要面临着这种所谓“谭家一代不如一代”的指责。他觉得好像只有谭家一直在这么坚持，但是为什么一直会被这样批评，你怎么看这种事情？

谭：后来真当笑话看了。哪位后人敢说自己比他的前辈强了？就说郭德纲相声说这么火，可以说声势已经超过他的前辈了，但是郭德纲敢说我超过侯宝林了吗？他不敢说，包括外界也不会这么说。我这样讲只是做个比喻。所以每次看“谭家一代不如一代”这样的话，我就会一笑。

如果我的下一代不干这行了，

我可能就是罪人

许：你想过吗，为什么好像只有谭家坚持了这么长时间？到你是第七代了嘛，这是很难得的事情。

谭：可能国有国法，家有家规，我们的祖训就是忠厚传家，百善孝为先，而且教育子女要有责任。我所听到的前辈的故事，都是不争不抢，像谭富英先生，你让我演二路我就演二路，曾经要让他和马连良先生工资拿一样多，他说不成，我不能跟我师哥拿得一样多。

许：你觉得你父亲是什么样一个人？他的舞台比较晚才到来，他身上什么东西特别打动你？

谭：如果我是我父亲的话，我早就放弃了，作为一个演员，如果被观众淡漠了，就特别容易抑郁。我父亲他们那一代人没有赶上好年代，我爷爷一直在舞台上活跃，有我爷爷唱戏一天，就没人看我父亲。

许：你妈妈也很活跃。

谭：对，我小的时候看过我父亲演出，并不像他们说的不如现在，就是看的机会太少了。事隔这么多年，突然让我父亲登台了，我父亲也一直憋着这口气。他的爷爷，就是我曾祖父谭富英先生曾经讲过，砖头瓦块也有翻个的时候，有屁股不愁挨打，这也是我父亲经常跟我说的，平时得积累，早晚有你露脸的那一天，到那一天你要露脸你就起来了，你不行就一凉凉到底。

许：我听说你和父亲之间有不同的看法，你父亲认为这么多老戏都被忘掉了，应该重新编排出来，你认为更应该用新的方式来改变戏剧，是吗？

谭：其实我跟我父亲的想法，冲突倒不是很大，我父亲想恢复老戏，也是想把一些虎头蛇尾的戏重新整理一下。我呢，更希望能够新颖一点。但我们需要练的、学的东西都太多了。

繁体的“戏”是怎么写，一个虚一个戈，虚动干戈，虽然京剧在舞台上是一种夸张的艺术，写意的艺术，但是不能写意得太假。现在我们丢失了很多老艺术家的表演真实性。当年谭鑫培先生给慈禧太后唱戏的时候，慈禧太后请了外国使节来参观，谭鑫培先生唱的是《乌盆记》，唱完之后，这慈禧太后就问外国使节，您看懂了吗？外国人说，我能看出来这是一个鬼魂在哭诉。这就说明那时的老艺术家表演的真实性。

许：你觉得京剧还能够大放异彩吗？因为在一百年前它是一个主宰性的大众艺术嘛，现在还有可能恢复某种盛况吗？

谭：我们是本着那个方向在努力，确实，我们这一代人有那么几位在铆着劲全力往外推京剧，希望能让京剧的关注点更高。我一直说，不敢说能够赶上祖先，只要通过我们的努力，让更多的人了解京剧，关注京剧，喜欢京剧，然后走进剧场看戏就可以了。这可能是我们这一代人唯一可以做到的吧。

许：比如谭鑫培先生，他是一个改良者嘛，他在那个时代就革新戏剧，你觉得他如果活在这个时代，他会怎么革新现在的京剧呢？

谭：这还真没想过，其实现在都在说革新，有的时候刻意的革新会起到不好的作用。

许：像歌剧，你看帕瓦罗蒂、波切利他们会跟摇滚明星一起唱，京剧是有可能用这种形态吗？

谭：京剧和三大男高音一块儿唱过。前几年，辉子——北京爷们儿辉子，还有世界Beatbox亚军阿鑫，我们也一块儿合作过的。

许：这效果好吗？

谭：当时效果很好，但是很多人都说，你们这是造改艺术，我说我们不是想改变京剧，京剧还是在那儿，但看的人太少了，我们用其他的方式来推广京剧。再好的作品，老在中央十一台放，那些不看戏的人还是不会去看的，但如果我们做出一些新潮的东西来，可以跟潮流碰撞，在一些时尚、现代的平台来露面，就能找到一种推广京剧的新方式。

许：所以如果谭鑫培活到现在，他也会上抖音，也会用微博，也会和摇滚明星一块合作吗？

谭：我想上微博应该会的，和摇滚合作，我不敢讲。

许：但是你想，他当时也是博采众长嘛，而且玩很多新的花样，还去拍电影。

谭：还真是，真是，这个电影算是在京剧界往前迈了一大步，虽然当时他们拍的是无声电影，但是在那个年代来说，真是很大胆。

许：很前卫的一个人。如果你碰到他，你想问他什么呢？他整天悬在那高高的地方看着你，你生活在他的阴影之下。

谭：我想问他，您想过吗，您创造出的艺术能传到七代，传到七代之后，给后人多大的压力？因为您的起点太高了，我们很难赶上，所以

导致我们一代不如一代。

许：背这么重一口锅是吧。

谭：对。

许：你要碰到谭鑫培先生，你觉得你自己给出了一个还可以的交代吗？

谭：我得先磕他一年头，先得赎罪。

许：谭家人可真不容易！你将来还会给你的小孩子“洗脑”吗？让他们误以为自己也是要扛起这面旗，成为第八代。

谭：这是经常被问到的一个话题，我会去培养他，但是如果像有的孩子一听这就哭，一听这就反感，那就没必要了。

许：如果没有培养出来，或者中断了，你会特别遗憾吗？

谭：会遗憾，我有时候真的会想，如果我的下一代不干这行了，或者是没有培养出来，我可能就是罪人。



“岁月对你意味着什么呢？”

“岁月，就只是意味着岁月吧。”



始于一页，抵达世界

Humanities•History•Literature•Arts

出品人 范新
出版统筹 恰恰
特约编辑 徐露 胡晓镜 苏骏
营销编辑 张延
版权总监 吴攀君
印制总监 刘玲玲
装帧设计 山川
内文制作 陆靓

Folio (Beijing) Culture & Media Co.,Ltd.

Bldg.16-B, Jingyuan Art Center,
Chaoyang, Beijing, China 100124



一頁folio
微信公众号

官方微博：@一頁folio | 官方豆瓣：一頁 | 联系我们：zy@foliobook.com.cn

描述

[←1]

The Strand（斯特兰德酒店）位于仰光市中心，是一家维多利亚风格的百年五星级酒店。

[←2]

罗维，1970年加入嘉禾电影当导演，起用李小龙主演五部功夫片，掀起世界功夫片热潮；邹文怀，嘉禾电影创办人之一。

[←3]

何冠昌，嘉禾电影创办人之一。

[←4]

邱复生，著名制片人，媒体大亨，年代公司创立人。

[←5]

由朱天文作品《小毕的故事》改编的电影作品，陈坤厚执导，钮承泽主演。

[←6]

柯一正，台湾著名导演、演员，他执导的第一部故事长片是张艾嘉主演的《带剑的小孩》。

[←7]

“Aberdeen”的音译，位于香港南区。

[←8]

又称“粤语残片”或“七日鲜”（七日拍完），指20世纪40年代至70年代间制作的粤语长篇电影，多黑白画质，情节以民间传说和市井生活为主，节奏缓慢。

[←9]

即《瀛台泣血》，汇集狄龙、卢燕、萧瑶、汪禹、岳华等一干当红明星，讲述戊戌变法中发生的故事。

[←10]

杨弦，台湾民谣歌手，曾将余光中的九首诗谱曲后收入他的首张专辑《中国现代民歌集》内。此专辑被公认为第一张有资格称作“民歌”的专辑，首版三万张，于一个月内销售一空。

[←11]

纪弦，台湾现代著名诗人，被称为“台湾现代诗的点火人”。

[←12]

姚敏，著名作曲家，1917年出生于上海，1950年移居香港，是上海滩歌星姚莉的孪生哥哥。

[←13]

这首诗并非胡适所写，乃周作人在其散文《苍蝇》中转引自日本著名俳句诗人小林一茶。

[←14]

杨凡，香港导演，曾执导电影《海上花》，由张艾嘉主演，罗大佑创作同名主题曲。

[←15]

岛崎藤村，原名岛崎春树，日本诗人、小说家，代表作有小说《破戒》。

[←16]

大正三年（1914）由日本阪急企业创始人小林一三创立的大型歌舞剧团，团员全部为未婚的女性。

[←17]

庆应三年（1867）十月，第十五代将军德川庆喜把政权还给天皇，标志着持续两百六十多年的德川幕府统治结束。大政奉还标志着日本封建时代的结束、近代日本的开始。

[←18]

由作家王刚创作的长篇小说《英格力士》，讲述了一群上海知识分子在新疆生活、成长的故事。

[←19]

阿梅莉亚·埃尔哈特，著名美国女飞行员、女权运动者，第一位独自飞越大西洋的女飞行员。1937年尝试全球首次环球飞行时在太平洋上空失踪。

[←20]

1985年，由京不特、默默发起的“撒娇”诗社在上海成立。“撒娇派”对现实选择迂回着“撒娇”，也就是“温柔的反抗”。

[←21]

侯牧人，中国第一代摇滚人，参与创作了《红色摇滚》专辑。

[←22]

漫才是日本的一种站台喜剧表演，类似中国的对口相声。

[←23]

落语是日本的传统曲艺形式之一，在表演形式和内容上都与中国的传统单口相声相似。

[←24]

朱逢博，中国著名歌唱表演艺术家，有“中国夜莺”“中国新民歌之母”的美誉。

[←25]

高凤山，著名快板书表演艺术家和相声表演艺术家，他是快板史上第一个站起来唱快板的人。

[←26]

此处指于谦监制、主演的电影《老师·好》。

[←27]

《卖花姑娘》是1972年出品的朝鲜电影，讲述了朝鲜日治时期一个卖花姑娘一家的悲惨遭遇。同年在中国上映之后，引起巨大反响。

[←28]

泽野弘之，日本知名作曲家。“Everlasting Love”是为电影《东京塔》创作的配乐。

[←29]

指北京电影洗印录像技术厂，1960年在北京成立。

[←30]

内阁总理大臣是木村拓哉在电视剧《CHANGE》里扮演的角色。他在剧中扮演的小学老师代替去世的父兄参加选举，最后一步步爬上总理大臣的位置。

[←31]

汤姆·索亚是马克·吐温小说《汤姆·索亚历险记》的主角。

[←32]

是1988年由吉他手松本孝弘、主唱稻叶浩志组成的日本男子摇滚乐队。

[←33]

安妮·莱博维茨，美国肖像摄影师，苏珊·桑塔格的终身挚友。

[←34]

富连成社创办于1904年，是京剧教育史上公认的办学时间最长、造就人才最多、影响最为深远的一所科班。

十三邀 3

Thirteen Talks

“我们都在给大问题做注脚”

我们时代的头脑与心灵

许倬云 · 白先勇 · 王小波
陈嘉映 · 金宇澄 · 唐诺 · 陈志武
西川 · 许宏 · 项飙
赫拉利 · 谭嗣同

许知远 著

广西师范大学出版社
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS



目录

自序 意外的旅程 许知远
推荐序 礼物般的交谈时光 陈冲
Chapter 01 许倬云
全世界人类曾走过的路， 都要算我走过的路
情感既伤人，又补人 所有维度里情感难处理
我伤残之人， 要能够自己不败，不馁
现在的知识分子大多是检索机器， 不是思考者
教育要养成一种远见， 能超越你的未见
婚姻这个事情很不简单， 你必须尊重他，你才爱他
Chapter 02 白先勇
我写作是想把人类心灵中无言的痛楚， 转化成文字
文学那么高， 个人的不同就微不足道了
《红楼梦》是史诗式的挽歌， 是天下第一书
情是靠不住的， 艺术才抵得住时间的消磨
Chapter 03 王小波
“你快回来吧，你要回来， 我就放一个震动北京城的大炮仗”
他对我最大的改变， 是让我一生保持激情
他现身说法地告诉我，自由是什么
要活得自由、有趣， 这是他对我的影响
Chapter 04 陈嘉映
人一定要求真， 而且要对遥远的事情求真
我们是有共同文本背景的最后一代人
年轻人还是会爱人文的， 哪怕少一点、慢一点
我最希望我的学生拥有的，是求真
我不是特别焦虑， 但我怀疑这是一种自我保护
Chapter 05 金宇澄
八卦是人的天性， 一想到八卦，我就充满希望
小说作者就是收垃圾， 什么材料都要
我特别怀念九十年代， 那就像是《金瓶梅》里的时代
《阿飞正传》的结尾， 就是《繁花》的开始
金宇澄回信
Chapter 06 唐诺
你要像攻打坚城那样去书写， 有时必须忍受失败
从历史上看，台北就像做了一场梦
书写是我所能拥有的最专注的思考， 不是书写需要我，是我需要它
我觉得文学必须更勇敢， 必须要负责，要穿透进去
通过了解真实处境， 对话跟宽容才有可能产生
我几乎把英勇 当成写作中一个最重要的特质
所有的书写都挣扎着向永恒， 但不会真的完成
Chapter 07 陈志武
人类文明化的进程是我最信得过的， 这是一个我愿意赌上所有的

钱的判断
“新冠”危机引起反全球化，但我相信人类会相互融合
如果有更多的人反思，整个社会就可以更健康
怎样把叙事做好，会决定人生怎么走
Chapter 08 西川
原来我想成圣，但后来发现自己是一个牛魔王
有什么东西过不去，就把它写出来让纸承担
现代主义让我从壳里走出来，成为一个现代人
我最迷恋的时代是战国，我真正的梦想是靠近诸子
时代生活的泥沙俱下给了我滋养
尽量走出条条框框，不断地发现别人，也发现自己
Chapter 09 许宏
考古首先是满足人类好奇心，其次是安顿身心
考古是一个不断试错的过程，它必须有想象力
我们只能是为年轻人铺路的过渡一代
透物见人是考古学的最高境界
中国从来没有自外于世界
考古是一门贵重的学科，我希望以更超脱的心态来做学问
Chapter 10 项飙
理想的知识分子，神经一定要跟着时代跳动
做人类学调查，经常会感到心痛和无奈
要真正发现知识上的美感，需要有距离感
要重新关注附近，培养看自己生活的这双眼睛很重要
重建个人的意义和尊严，真正的出路在于重新建构“关系”
我希望进入历史本身的过程中去，而且是以非常具体的方式
Chapter 11 尤瓦尔·赫拉利
我不预测未来，我只想让人们有能力讨论 人类的未来
耶路撒冷对我来说是一座失效的庙宇
人们对过去总有着美好幻想，但历史学家的工作是揭露这些幻想
故事只是工具，不是终极真理
新技术在做的事，就是把我们从自己的身体里赶出来
Chapter 12 寻找谭嗣同
他是个生命典范，他的死是哲学家对理念的致敬
知识分子要守住自己的边界，政治家要有宽容心
谭嗣同是清末的一颗彗星，耀眼但快速划过
那一代人里，渡众生表现得最彻底的就是谭嗣同
我觉得谭嗣同挺有朋克精神的
我认为他的死其实就是生，他是真正的向死而生

十三邀.3，我们都在给大问题做注脚/许知远著.--桂林：广西师范大学出版社，2021.1（2021.1重印）
ISBN 978-7-5598-3345-7
I.①十…II.①许…III.①名人-访问记-中国-现代IV，①K820.7
中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第203542号
SHISAN YAO
十三邀3：我们都在给大问题做注脚
作者：许知远
责任编辑：王辰旭
特约编辑：胡晓镜 徐露 苏骏
装帧设计：山川
内文制作：陆靓
广西师范大学出版社出版发行
广西桂林市五里店路9号邮政 编码：541004
网址：www.bbtpress.com
出版人：黄轩庄
全国新华书店经销
发行热线：010-64284815
北京华联印刷有限公司印刷
开本：889mm×1194mm 1/32
印张：11.5 字数：250千字
2021年1月第1版 2020年1月第1次印刷
定价：58.00元
如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社发行部门联系调换。



始于一页，抵达世界

自序

意外的旅程

许知远

“那么，你最想见到谁？”

我至今清晰记得，2015年初夏的那个午后，在花家地一幢小楼的杂乱会议室里，李伦、王宁、朱凌卿坐在我对面，和我讨论一档访谈节目的可能性。

这是一个意外的邀请。彼时，我正为创业兴奋与忧心，与朋友苦苦支持了十年的小书店，得到了一笔风险投资，它给我们带来希望，以及更多的烦恼。我在小业主与作家之间摇摆，后者的日益模糊令我不安。我亦对自己的写作不无怀疑，我喜欢的一整套价值、修辞在这个移动互联时代似乎沉重、不合时宜。

这个时刻，他们出现了。尽管只匆匆见过，我对他们有本能的信任。李伦谦和、富有方向感；王宁敏锐、细腻；总斜身半躺在椅子上的小朱，笑声过分爽朗，总有惊人之语。

我没太认真对待这个提议。不过，倘若有些事能把我从办公室中解救出来，却不无诱惑。而且，我总渴望另一种人生，水手、银行家或是一个摇滚乐手，总之不是此刻的自己。采访是满足这种渴望的便捷方式，在他人的故事中，我体会另一种生活，享受暂时遗忘自我之乐。年轻时代的阅读中，法拉奇、华莱士更是传奇式的存在，他们将对话变成一个战场、一幕舞台剧。

在一张打印文件的背面，我胡乱写下了几个名字：哈贝马斯、周润发、黑木瞳、莫妮卡·贝鲁奇、王朔、陈冲、比尔·盖茨、奥尔罕·帕慕克、陈嘉映……他们皆在我不同的人生阶段，留下鲜明印记。他们对这串名字颇感兴奋，小朱摇晃着脑袋，说这不是十三不靠吗？

节目就这样半心半意地开始了。它定名为“十三邀”，每一季发出十三次邀请，或许，它们也能构成一次意外的和牌。

我将之当作生活的调剂，每当我因公司管理与梁启超传的写作窒息时，就去拍摄节目。打印纸背面的名单无法立刻实现，我们努力去寻找每一个富有魅力的灵魂。他们大多是各自领域的杰出人物——小说家、哲学家、成功的商人、武术名家、导演、演员，令人不安的是，娱乐界

占据着过大的比例，这不仅因为他们有丰富的故事可供讲述，也缘于他们可能带来的影响力，一个娱乐至死的年代。我多少期待借助这种影响力，对知识分子日渐边缘的趋势作出某种报复。

我和他们穿过三里屯街头、在桂林吃米粉、在无人的电影院里吞云吐雾，还在九龙的武馆里练习咏春拳……最初的目的开始退隐，我越来越被探访过程吸引，我喜欢和他们时而兴奋、时而不咸不淡的交谈，一些时候甚至陷入不无窘迫的沉默。沉默，与言说同样趣味盎然。

这个尝试比原想的更富诱惑。不管多么自以为是，你都不能通过几个小时的相处，就声称理解另一个人。但谈话自有其逻辑，它逼迫双方勾勒自己的轮廓、探视自己的内心。在陌生人面前，人们似乎更易袒露自己。

镜头令我不安，它充满入侵性，尤其在人群中，我尤为不适。我也害怕屏幕上的自己，远离后期制作，也从未看过一期节目，心中亦多少认定，这并非是我的作品。但我对影像产生了新的兴趣，那些无心之语、一点点尴尬、偶尔的神采飞扬，背后的墙壁上的花纹，皆被记录下来，它提供了另一种文本。比起写作，它也是一种更即兴的表达，带来意外的碰撞与欣喜。

我意识到，它逐渐成为我生活的一部分。镜头也没那么讨厌了，它给交谈带来正式感，令彼此的表达更富逻辑与结构。也借助镜头，我的经验范围陡然增加，一些时候，甚至是梦幻的。是的，哈贝马斯与贝鲁奇尚未见到，但我的确与坂本龙一在纽约街头闲逛，在东京与黑木瞳喝了杯酒，与陈冲在旧金山海边公园的长椅上闲坐。

我同样不会想到，在薇娅的直播间卖货，置身于一群二次元少女之中，听罗振宇讲他的商业之道。当接触到这一新的时代精神时，我发现没有看起来那么新，亦不像我想的那样浅。

相遇拓展了感受，又确认了身份。当面前所坐是西川、项飙、陈嘉映时，我清晰地意识到，自己的热情更为高涨，表达更为流畅，期待这谈话不会结束。而吴孟达、蔡澜又让我感受到另一种人生态度，智性与生活之滋味，缺一不可。

我亦遭遇到崭新的困扰，被卷入大众舆论的旋涡。作为一个习惯藏在文字背后的写作者，这实在是个令人焦灼的时刻，我觉得自己掉入了泥潭。偶尔，我也陷入自我怀疑，是不是不该进行这个尝试。

短暂的动摇后，一切反而坚定起来。它还带来一种意外的解放，我愈发意识到表现（pertormance）的重要性。倘若观念得到恰当的表现，它的影响将更为深远。书写也是多向度的，文字只是其中之一，声音、画面、空间也同样重要。

这些对话以四卷本的形式出现在眼前时，给我带来另一种慰藉。我的印刷崇拜再度被唤醒，似乎认定唯有印在纸上，才更可能穿越时间。比起节目，它更像是我的个人作品，我们的对话也以更全面的样貌展现出来。

感激也在心中蔓延。我常对李伦与王宁颇感费解，他们对我的盲目信任从何而来。作为制片人的朱凌卿，尽管常有混乱与饶舌之感，但他的敏锐与判断力，常与我心有灵犀。从小山、刘阳、新力到继冲、正心、学竞、龙妹，我喜欢与导演和拍摄团队四处游荡，在路边摊喝啤酒。很多时刻，我们有一种家人式的亲密，正是这种亲密与信任，驱动着这个节目。需要感谢的同事们众多，我无法一一列举。雷克萨斯的Kevin与Kathy，亦要特别致谢，当Kevin说最钟爱寻找谭嗣同一期时，我感到得觅知音的庆幸。我还暗暗期待，这个节目能延续到第十季、第二十季，如果可能，至少有三十季，邀请每一个人参与对自己时代的理解。腾讯新闻始终是最值得信赖的合作伙伴。

范新给出了出版的提议，并笃信这套书能折射时代心灵。刘婧、晋锋、丹妮、陈麟、明慧和一页团队的编辑们皆参与了编辑与整理。他们都深知，对我来说，一本书永远意味着最隐秘的欢乐。节目的不足，我尚可推诿给导演团队，这本书的瑕疵、错漏，则全归于我。

推荐序

礼物般的交谈时光

陈冲

许知远第一次在上海采访我的时候，我也许是有所保留的，那时我还不认识他。如果现在重新做一回是否会更好些？不过从陌生到了解的过程应该也是有趣的吧。忘了那次我们具体聊到了些什么书，但我清晰记得当时的那份惊喜和感动——这个比我小十几岁的人居然也爱老书——那些我年轻时代迷恋的东西，不，那些我至今仍然迷恋的东西。

2019年的春天他来旧金山，我们一起去了一家叫“绿苹果”的书店，这个不起眼的地方是我在这座城市的圣所。美国的商店一般关得早，但“绿苹果”开到晚上十点半，我喜欢晚饭后来这里逗留，在旧书堆里慢慢翻阅，那些悠哉悠哉的时光是幸福的。孩子们还小的时候，我常带她们来这里买书，后来大些了，她们就把看过后不再需要的书拿回书店去卖掉、捐掉或换新书，呵，那都是在她们发现亚马逊之前。许知远那天跟我在“绿苹果”的书架间闲逛，随意聊着各自喜欢的书籍，一份默契感油然而生，对于生性慢熟的我来说这是很少有的。

后来，我们的对话也经常从书开始。我在泰国拍戏的时候，正逢雨季，雨水蒙住了窗外面的湄南河，把我像蚕蛹一样裹在屋里阅读、听音乐，与世隔绝。接连不断的倾盆大雨让我想起毛姆的精湛短篇《雨》，就跟许知远聊起了毛姆在东南亚和太平洋岛屿写下的一系列悲剧，都是关于亚寒带的欧洲人到了融化与腐蚀一切的热带后的生活。也许我俩都属于那种有古典情怀的人吧，从毛姆的作品，我们聊到悲剧的价值。古希腊思想家亚里士多德认为，只有在悲剧中灵魂才得以洗礼和升华，它是人类精神生活的必要部分，而今天，悲剧作为一个剧种被误认为是负能量。

记得那天我还给许知远发了我酒店的照片，他说很像他在仰光时住过的The Strand[1]，那是他十分喜爱的殖民地式建筑。说到他的

仰光之旅，又让我联想起他写的游记，其中提到了我非常欣赏的作者奈保尔。许知远说奈保尔是他的最爱，深刻影响了他观察世界的方法。就这样，我们的对话从毛姆的殖民地作品绕到了奈保尔的后殖民地作品——两个截然不同的人生和时空，两个针锋相对的视角和风格。我们似乎总是这样，问一下互相在看的书，然后漫不经心地闲聊，有一搭

无一搭的，却也说出了不少内心深处的感想。

其实，从上海第一次采访到现在近两年的时间里，我也只见过许知远两回，但是他似乎已经成了一位老朋友。或者用他的话说，是两个小朋友在聊天，傻乎乎的，特开心。或者说得严重一点，我们是为同一种精神而欣喜，同一种人格而坚持，同一种逝去而悲哀；我们是被同一种情操所感染，同一种养料所滋润，同一种温暖所安抚……

人生轨迹中有无数擦肩而过的陌路人，偶尔我们幸运地跟另一条轨迹志同道合一段，也许是半辈子，也许是半天，也许是半小时，都是礼物，值得珍惜。

Chapter 01 许倬云

全世界人类曾走过的路，
都要算我走过的路

1930年生于江苏无锡

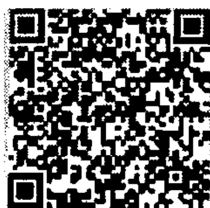
1948年随家迁台，进入台湾大学，师从傅斯年，后经胡适推荐，进入芝加哥大学，获博士学位

1962年学成回台，任台大历史系主任，“中央研究院”研究员，著书立说，关注时局，被称为中国台湾政经改革的“幕后推手”

1970年赴美出任匹兹堡大学教授

1986年当选为美国人文学社荣誉会士

九十年代以后先后被聘为香港中文大学历史系讲座教授、杜克大学讲座教授、南京大学荣誉讲座教授等职，代表作有《中国古代社会史记》《汉代农业》等



扫码观看视频

晚春的一个深夜，我抵达匹兹堡。希尔顿饭店陈旧、萧瑟，孤零零的吧台，令人想起爱德华·霍普的画作。

对于匹兹堡的特别印象来自王小波。在那些诙谐又动人的杂文里，他经常提到在匹兹堡陪读的岁月，以及老师许倬云学问极大。

我为许倬云而来。在北大读书时，除去王小波，我也被一套三联版的白色封皮商业丛书吸引，其中有两本《从历史看领导》《从历史看管理》，我记住了作者的名字许倬云，一位台湾学者。彼时，我的志向是成为跨国公司的管理人才，这位许先生则给了我一个意外的视角——刘邦、朱元璋的故事，也能与领导力、管理学这些现代概念产生关联？

我迅速抛弃对商业的兴趣，许倬云却成为我智力成长中的重要激

励。我也发现，那两本小册子不过是他的无心之举，他的研究范畴从西周文明、汉代农业到整个中华文明的转型。他还是一位强有力的学术领导人，以促进美国与中国的学术交流为己任。他有着令人震惊的开阔性，横跨在新旧、东西两个世界间。他最令我钦佩的，不仅是知识与思想，更是生命体验与人格感召力。他在一个动荡时代里成长，关心广阔的人类命运，奋不顾身地投身其中。知识也因此得以复活，思想更富生命力，他像是另一种活生生的博物馆。

我尤忘不了他讲述的抗战经历，尽管山河破碎，他能感到中国人的自尊与温暖，讲述时，他哭泣起来。



情感既伤人，又补人

所有维度里情感难处理

远：许老师好，总算见到你了。我大学就读你的书，那时候还是小册子，《从历史看领导〉）《从历史看管理》，后来开始读你大部头的书，再后来你开始写那些通史，我又买了很多。

云：我是三部英文书[2]连成一串，从中国古代新石器时代的发展讲起，经西周一直到汉帝国的成立和治理。那三部书等于涵盖整个的古代史。那是我真正的本行，于外都是岔出去的。

远：后来我去了二里头，再看你的书就会有更多的感觉。

云：我在大陆考古，每年走一个省，看了十年考古，很有益处，现场看的跟书上看的不一样。

远：所以现场感对你的历史写作有很大的冲击，是吗？

云：对。我也不能爬下坑，那个坑一挖可能是二十尺深，有的地方把我放到箩筐里吊下去，有的地方把我放到藤椅上抬下去，挺有趣的。

远：你最近在写什么新书吗？

云：刚刚写完一本《美国六十年沧桑》。我在芝加哥念书时，念的是两河流域和埃及史，那一套东西让我注意到西方的源流，我正在琢磨这件事。可是我八十八岁了，也没太大的力气。2012年开大刀以前，我写字挺快的，写得不好看，但是挺快的。开完刀以后就不能写字了。现在脖子不能弯下去太多，因为我的整个脊椎是钉死的，我的手指头功能也不行了。这个日子不好过，所以我太太非常辛苦。我开完刀以后的几部书统统是口述笔录。

远：口述写作和之前用笔写作差别大吗？

云：差别不大，我写书的时候，脑子里想的就是书上写的。我念得不快，但是不需要太多改动。

远：从1970年到现在，你观察匹兹堡这个城市快五十年了，觉得它的变化是什么？

云：匹兹堡是钢都，你们有兴趣应该去看一看，几十里路长的烟囱，那是美国的实力所在。因为这个缘故，欧洲的移民一波一波进来，都是工人。美国向西开发，匹兹堡是大门，一路开发过去，我叫它“西出

阳关无故人”。

从这里开始往西走，四十几个民族，每一族都留下一个影子，每一族都留下几个基地。所以第五街上不断有教堂建起来，每一座教堂就是一个民族或者一种信仰的中心，十几家教堂，就代表十几种族群。

匹兹堡等于是欧洲移民的缩影。在这儿我能幸运地跟不同的人谈话，跟不同的人见面，跟不同的人交往。在匹兹堡这儿，等于看见了美国。

远：1970年你来匹兹堡大学教书时，能清晰地感觉到“美国力量”那种东西吗？

云：没错，从我家里往外一看，晚上半边天是红的，白天半边天是黑的。我们学校的学术大楼，你们该照个相，那里有座塔，别的学校没有这么高的塔。我来的时候到那儿一看，是座黑塔，后来工业“死了”之后，它又变回白塔了。风霜雨雪，把当年的灰尘洗掉了。

远：这几十年，你看到这个力量的变化是什么？

云：美国工业化真正起飞是1850年，巅峰时代是“一战”以后。我往前说点，1900年左右算是巅峰开始，逐步逐步走，走到1980年左右，衰落了。1980年以后惨得很。每隔几个月，你就听说哪个工厂关了，哪个工厂搬了。搬一个工厂意味着一个镇的人失业，关一个工厂意味着几万人没活干，惨得很。

工人都是技术工人，有经验、有能力、有尊严。那个时候，一到黄昏，你到市场、超市去看，老工人头上戴个帽子，压得低低的，领子拉得高高的，偷偷到后门一超市把当天卖不完的东西搁到后门口让他们拿，罐头、面包……工人拿了就快快跑。有尊严的人过那样的日子，惨啊，到今天都没有恢复过来。

远：所以你看到了这里的“工业文明的挽歌”？

云：对，你想想当年工业的实力，这里曾经占有全世界钢铁产量的四分之三。财富方面，十八世纪的资本主义是工厂主垄断财富，现在是大财团玩钱，钱生钱，钱子钱孙，比生产快多了。这个阶层越来越固定，美国的大财阀不到五万人，掌握全国财富的百分之九十。

有一点好处，财富也在周转，所以每一家学校都有相当大的资金数目，慈善机构、基金会也都有相当大的数目。中产阶层退休后也还可以，不仅是温饱不愁，还可以对后世不太担心，管不了三代，管两代还可能。可是这个也在萎缩，全在萎缩。财富越来越集中之后，上面一收网，下面老百姓全饿肚子。所以把下层丢到安全圈外，他们的愤怒和激化是大危机。

回到刚才说的美国衰落的问题。最近有个畅销书作家本-夏皮罗[3]，

在加州大学伯克利分校发表了一个演讲，演讲内容出版为一本书叫作《历史的正确一面》（The Right Side of History）。“Right Side”是双关语，一方面指保守者右派眼中的历史；另一方面，指讲对的话的人，是“准确”的意思。这本书讲的是美国的衰落。它说欧美的文明有两个源泉：犹太的上帝、希腊的求知，这两个合在一起，开启了基督教的世界——不只是虔诚地信神，还有就是相信有了神，神会归纳出一套最好的尽善尽美的天地，它有迹可循。他们晓得有个准确的答案在那里，要按最高的理性去追寻，要接近它。所以理性和进步，是欧美基督教世界的原动力和支撑他们的信仰，使得欧美在最近五百年独霸世界。但是现在“神死亡了”，神被扬弃了，所以欧美的白人世界要衰落了。

除了它讲的“求知”外，还有一条没讲：雅利安人、印欧语系民族，从高加索山底下，黑海边上，水草丰美的地方，驯养了马匹，发展了骑射战斗。这些族群形成进取、掠夺、勇武、个人的特性。在骏马上奔跑的时候，一马千里，不想别人。不像步兵，步兵是方阵。他们也发展了军事民主制度，打仗的时候，每个战士都有意见，都有权利说话，一起商量制定战略，再一起打，掠夺的战果大家平分，以利益结合，来如风聚，去如鸟散。

自由（个人主义）、平等（分掠夺战果）、勇武、进取，当然还要有所得，才能团结在一起。这几个正好是资本主义的基本精神。

远：你觉得由这一套价值观支撑的西方世界确实在不可逆转地衰落吗？

云：不会完全衰落，但是会散。本来把大家结合在一起的宗教信仰、族群聚合，都因为都市化的关系在散开，散开以后美国无法凝聚。

但有两个转机：一是头脸人物的聚集，吸收新的血液，以及凝固他们的团结性。但这在我看来是不好的，这样之后就变成少数寡头政治，继续端到台面上来。

不要以为“五月花号”从普利茅斯来了，这里就成立了一个新的自由平等的社会，没有。有一批人——教会里面管事的——被大家奉作领袖的人物，从还没有美国、也没有十三州，也没有所谓殖民地的时候，就有了。今天波士顿有个地方叫灯塔山，那里的几十家人家，是当时英国殖民地里的头脸人物。

从“五月花号”到1850年，也就两百年的时间。他们是波士顿的婆罗门，是贵族。你看美国总统，早期都是波士顿贵族里的；晚期的，你要看名字的第二个字，也是从那儿出来的。

美国第一个起来的大财团是波士顿银行，后来转型成纽约银行，后来又有花旗银行，等等。美国今天有九个大财团，至少有七个是从波士顿集团出来的。这九个大财团掌握了全美国的经济命脉。所有大的富人、权贵，他们的钱你是看不见的，滚在华尔街、芝加哥的商品市场，滚在各种银行贷款里，这是真正的美国贵族。

第二个做法是好的，小社区自己求活。小社区不一定是村子，不一定是镇子，比如洛杉矶有几条街，那几条街就可以合起来做点事。我们看到过这种事情的，从我收集的资料里面看到不少于一百个例子。集体排出一个单子，修炉子找谁，修电路找谁，修管道找谁，盖房子找谁，这一圈里两三千人，自给自足，不假外求，省钱，互相有感情。

几千人构成的社区慢慢在出现，这是第一步凝聚，等于古代的部落，然后这个小社区和那个小社区结盟，做更大一点的共同事情。

既然没有上帝帮忙了，只有两条路，一个是上层往下通，一个是下层往上合。

远：那你看未来的海外华人群落会变成怎样？

云：华人在这里永远分成两阶，一阶是中产阶层，技术人员、学术人员、管理人员，但不会变成大财主。另外一阶是餐饮业从业者，永远打工，永远赚个辛苦钱，永远上不去。过去“中国城”的社区性质也不存在了。华人未来在这里的日子并不容易，并不好过，因为白人居第一，印度人居第二，印度人英文讲得好，作风也跟白人一样，有利就抓，毫不迟疑。中国人要收敛一点，谦虚一点，所以华人永远在中产阶层占一片。但是在人文艺术里，已经看见不少华人的年轻人冒出头来。可能出头最多的是建筑设计。贝聿铭父子都是设计家，林璎[4]也是设计家，我看见朋友里想做设计家的不少，正好在实用和艺术之间。我的孙辈这一代的话，超过一半人，大约二三十个，做了作家、画家、艺术家。

远：还有唱流行歌曲的。

云：王力宏是我大姐的孙子，音乐细胞遗传了他妈妈家的，王力宏的妈妈很喜欢唱歌。我们许家没有音乐细胞。不过也难说，李建复也是我们许家的，他是我二姐的儿子，唱《龙的传人》。

远：刚才说到欧美国家遇到的这些困境，你觉得东亚这样一个文明系统，会起到什么样的作用？

云：世界上大的文明系统里，只有中国有两千年的经验做一个天下国家的雏形，不是全貌，是一个雏形。古代中国就不太有“国家”这个概念，不管姓赵姓朱，或是蒙古，满洲，都融化在大的“中国”这两个字里。这是天下意识。但民族国家的国家意识，只有争斗。

所以我希望的是什么样？我希望的是没有国家的界限，政府管得最少，所有的事务在人跟人磋商、协议之后，大家一起做。这个是我希望的事情。其中有一环最难，情感最难。怎么样处理情感，我现在不知道。情感既伤人，又补人。没有情感，人不是人。情感太苦，所有维度里面，情感最难处理，所以理想世界里都没有情感。

我伤残之人，

要能够自己不败，不馁

远：你最近常提到常民的重要性，为什么这么强调这一点呢？

云：因为我们同行的各种著作里，通常只注意到台面上的人物，帝王将相或者名人，讲的是堂堂皇皇的大道理，老百姓的日子没人管。所以在《中国文化的精神》里，我讲的就是老百姓过日子吃饭，都是人与自然的调和，而且调和是动的，不是静的。今天是小满吧，我们中国有二十四个节气，过日子总是注意到人和自然的变化同步进行。

春天是什么样的季节，要看什么鸟、赏什么花，以至诗词歌赋、绘画都是配套的。诗歌里的情绪是人的事情，但情绪后面藏满了自然的变化，人和自然永远不脱开。我一辈子最喜欢的诗句是李白的《忆秦娥》里的八个字："西风残照，汉家陵阙。"

八个字，四个时段，都是风景。这八个字里有兴有亡，残照秋天，汉朝已经老早过去了。宇宙的变化、人世的兴废统统融合在人的情感里。这种情绪，这种气派，别的语言里是很少很少的。英文里没有文字的形象，只有声音，所以显示不出这种东西来。

再比如说马致远的《天净沙·秋思》，最后一句"断肠人在天涯"，这个"在"字，一个动词，就把前面那些零零碎碎的形象全笼括在内了。这也只在象形的文字里才有。

我们常民的日子，可以说无处不是诗意，无处不是画景，无处不是跟自然相配，无处不是和人生相合。这种生活不是说只有知识分子才有，一般人一样有。老头散散步，大雁已经成行了，往南边飞了，眼下都是一直深切地和四周围相关，这种不是美国的生活、欧洲的生活能看见的。

远：这种生活被中断了，现在正在重建。在中国历史上，还有哪个时代也面临现在这样一个大规模的重建？

云：明朝亡了以后，中国的大道理已经被糟蹋得一塌糊涂了，幸好明末清初有一些人物了不起，顾炎武、全祖望、王夫之，留下许多可读的书，他们在检讨，我们为什么错了，错在哪里，全祖望还特别提出将来该怎么走。其实他们检讨背后的根据也不外乎从张载的《西铭》过渡到王阳明的《传习录》。王阳明《传习录》吸收了很多很多佛教的道理，今天还有可以用的地方。

远：你觉得对于中国的常民来讲，历史上这么多朝代，哪个朝代最宽容、最幸福？

云：汉朝。汉朝国家的基础放在农村，人才才能出，财富才能出。农村是交通线的末梢。城市都是交通线上打的结，是商人、官员的转接点。“编户齐民”[5]，汉朝是做得最好的，到后来南北朝毁得很厉害。真正讲起来，唐朝也不错，可唐朝的基础不在农村，而在商业道路上。讲到这里，我要讲，历史上，中国面对一波一波游牧民族的侵略，欧洲也面对一波一波骑射民族的侵略，为什么中国站得住，他们站不住？

地理条件是一个原因，中国的长江黄河之间有一大块完完整整的土地，农业发展快，村子挨村子，一大片，坚实得很，你进来非跟我走不可。黄河长江下面是湖泊河流区，再下面是沿海河流的灌溉平原，这三片形成一整块。这扎扎实实一大块，是世界最大块的农耕地区，最精致的精耕细作，这个便是中国的本钱。所以现在人为加快的城市化（毁掉农村）是不智之举，揠苗助长。发达到一定的地步，城市化自然会出现。城市富，城市强，但城市是不固定的，人口是流动的，农村稳定、安全。现在美国农村是保守力量，城市是自由主义，完全无法沟通。

远：对美国来说，你觉得常民生活在哪个时代最幸福呢？

云：在美国，常民最幸福的日子，我认为是“二战”以后的十年、二十年间。1950年到1970年间，常民日子过得好。社区完整没有碎裂，生活的差距不大，没有很穷的人，富人也没占那么多的财富。每个人有尊严，有自信，人跟人之间的关系也相当和谐，不止乡里这样，城里也一样。后来慢慢城里的小店铺一家一家见不到了，连锁店一家一家出来了，市场出来了，这些人就慢慢消失了。

远：你也说过，现代世界都陷入某种精神危机，人无法安身立命，西方、东方都有相似的危机。

云：现在全球性的问题是人找不到目的，找不到人生的意义，于是无所适从。而世界上诱惑太多，今天我们的生活起居里，有很多科技的东西。没有金钱，你不能过日子，没有手机，不能过日子，你必须要处在这种生活中间，你不能独立，得随着大家跑，大家用什么，你跟着用什么。

尤其今天网络、媒体很发达，每个人彼此影响，但是难得有人自己想。听到的信息很多，不一定知道怎么拣选，也不知道人生往哪个方向走。只有失望的人，只有无可奈何之人，会想想我怎么过日子，为什么过日子。顺境里的人不会想这些。今天日子过得太舒服，没有人想这个问题，忙的是买这个，买那个，忙着赶时髦。

远：这种盲目最终会导向一个很大的灾难吗？

云：自古以来人类历史上最重要的阶段，用德国人雅斯贝尔斯的说法，是轴心时代。那个时代冒出一群人来，提出大的问题，多半是提出问题而不是给出答案。那些问题今天还在我们脑子里边。那一批人问的问题，历代都有人跟着想，我们也都在做注脚。可现在对大问题做注脚

的人越来越少，因为答案太现成，都像思想上的麦当劳，随手一抓就一个，短暂吃下去，够饱了，不去想了。所以今天物质生活丰富方便，精神上空虚苍白，甚至没有。人这么走下去，也就等于变成活的机器，没有自己了。

远：在人类历史上有没有和现在相似的时代？没有方向，没有判断。

云：有，氏族时代就是因为大家吃饭也没问题了，农业够发达了，新石器时代的草莽时代已经过去了。社会秩序基本上也可以了，有大的社群、大的部落了，若干大的部落构成很大的部落国或者列国，于是开始国与国争，不同的想法斗。

于是这个时候孔子也罢，犹太教的先知也罢，波斯人里的琐罗亚斯德[6]也罢，碰到这些不同的念头，不同的想法蹦出来，看到许多零碎的疑问，他们在想该怎么走，怎么整合。

今天的教育不可能教育出这种人来，今天的教育，教育的是凡人，过日子的人。所以今天的大学教育是令人失望的，尤其美国式大学教育，最大的缺陷是零碎，它是吃自助餐一样的。

远：那怎么应对这样的时代呢？如果一个人不甘心，他的力量又这么微薄，怎么自我解救呢？

云：今天的书刊、信息、搜索工具足够丰富，只要肯用心，一个人可以从基本的阅读能力、最起码的思考训练底子上，自己摸出道路来。

这个也是新闻界、知识界要做的事情，所以我愿意和你讨论、谈话，二话不说答应了，就是希望借助你们。我觉得你们做的是该做的事，是好的事。一万个人里有两三个人听到耳朵里去，听到心里面去，我也满足了，你也满足。

远：你遇到精神危机的时候，解决方案是什么？

云：我伤残之人，要能够自己不败，不馁。幸亏我生下来就是如此，要是长到十五岁，一闷棍打下去，那就起不来了。我从小就知道自己有残缺，不去争，不去抢，往里走，安顿自己。看东西要看东西的意义，不是看浮面，想事情要想彻底，不是飘过去。

现在的知识分子大多是检索机器，不是思考者

远：作为一个历史学家，你怎么看待这一轮的技术革命？和历史上的工业革命比，有什么不一样？

云：这个更厉害，它触及知识本身的性质——是不是人人有机会掌握。自从网络革命以后，我们不一定要自己掌握知识资源，搜索资源就好，但搜索出来是片段的，要掌握是全貌的。

这个世界是正在乱的时候，新的理想没有出现，旧的理想被放在一边。我们没有机会再培养一批所谓知识分子，我们现在的知识分子大多是网络知识分子，是检索机器，不是思考者。

远：那我们怎么重建这个知识分子的传统呢？

云：中国其实有更好的机会处理，中国刚刚兴旺起来，这股气很乐观，脱贫脱得相当快，人数多，这个我们必须称赞。这个上升气流给新出来的人一些机会，让人有空间，有能力去追寻新的东西。 ，

像你们做节目，经过网络发散出去，是可以代替学校教育的。我希望更多人做。但如果你们能够在输送知识、刺激知识之外，发动你们的观众，刺激组织区域性的小团体，大家讨论、交换意见，就会更好。这会变成很强大的力量。传播知识，刺激思想，引导风气。

远：所以你对小社区的复活特别有信心。

云：对。

远：这是改变未来一个最健康的力量，是吗？

云：对，因为小社区可以容纳多样化，不是一刀切，这样才可以出各种方案，才能出人。为什么我讲汉代的基层结实？汉朝乡举里选[7]不投票，政府规定一个县每年要举多少人出来，所以要选你佩服的人，有学历没学历不相干，品行好、学问好、做人好、能领导大家就可以。这个选拔能选出真能干的人，把这人送到郡里，郡里送到州里，州里送到中央。中央有一个机构叫郎署，郎就是皇帝旁边的年轻人。这人除了在朝廷站班以外，要上课，要讨论，受最有学问的人指导，等于是训练班。

假设有一个很能干的年轻人，二十五岁被乡里举出来，十年之内他可以做到部长，甚至可能做宰相，就算做不了，他也可以做其他地方的不同职务。国家掌握了这样一批贤能的人，是靠老百姓说好来选他做官，这就使汉朝尤其西汉有一批非常能干的基层干部。

远：你以前说过知识分子不同的类型，“为天地立心，为生民立命，为往圣继绝学，为万世开太平。”

云：这不是我编的话。

远：我知道，这是张载说的，对于这样一种理想，你觉得在这个时代还可以继续吗？

云：还应该继续。你到欧洲去看德国的教育、英国的教育、法国的教育，他们的博士生都还有这种精神。美国没有，美国的知识是商品，文凭是执照，没有这个抱负。英国的剑桥、牛津，德国的汉堡大学、科隆大学，法国的索邦大学，都有这种精神。在里头读书的人、做学问的人、教书的人，都有这个抱负。这些人本来就是做僧侣的，做神父的，神父是伺候神的。

远：是不是中国的科举传统对这种知识精神的破坏很大？

云：科举本来的意思是汉朝察举[8]，察举以后考核你的能力，再训练你。

后来只考核，没有训练。但是头牌的人物，明清都有训练，进士一甲是三个，状元、探花、榜眼，二甲有二三十个。这些人里通常选年纪轻的、才华高的进翰林院。这是培养高级人员的场所，不是说考过就算数的，要跟着宰相、大学士学做秘书，分派到各个部里去做部臣。翰林院里进进出出的人物，只有非常少的一部分是留在翰林院里做学问、管图书、编书，大多数都在历练。这是培养第一级的领导班子，培养他做实务。明朝其实训练了一批相当不错的人物，清朝前半段也不错，道光以后乱了。

远：刚刚你说明末清初顾炎武他们那一代是非常了不起的知识分子，为什么那一代这么重要呢？

云：在亡国以前，已经看得出来明朝非亡不可，他们要救亡。他们的前身是东林复社[9]。东林书院在我老家无锡，我们无锡老亲里，很多都是东林党的后代。东林党人后来许多都牺牲掉了，被锦衣卫抓去了，很多人从此噤若寒蝉。但这些人传学问、互相讨论，一直没断，也有参加抗清的。江南太湖地区、杭州地区就是当年东林复社知识分子活动的地方。

以顾炎武为例，他走遍中国，看这个地方的地理要害在哪里，看运河、道路的缺陷在哪里，看这个地方物产可能发展的前途在哪里，都是在实际地看当年发生的问题。

顾炎武是找问题的人，全祖望是给答案的人。全祖望希望的是贤能政事，用学校作为民意的基础，既发现问题，又发掘人才。学校是议政的地方，这议政的人不是空口说白话，要兑现，得出来的一些想法、建议，由县政府执行。它构想的民主单位是县一层，下面做得好的，一路

转上去，这是一个很了不起的构想。

远：对无锡这些东林党人，你是不是有很强的亲近感？

云：生在无锡，我不能不感觉亲切。我的中学叫辅仁中学，跟北方的辅仁大学没关系。辅仁中学隔壁就是东林书院，辅仁中学的学生跟东林后代有千丝万缕的关系。

远：你后来去了台湾，又在美国生活这么多年，对你来说，“根”重要吗？

云：我没有根。不要说我们外来人没根，美国人本身也没根的，美国社会的年轻人是浮萍，飘着。小时候你们听故事《三个小猪》，对不对？长大了，一人背个包裹出去干活去了，《三个小猪》的故事就是美国社会的象征。在当年开拓时期，十八岁的孩子拎着一个小衣箱，火车一停，他跳上车，从此不回来了，是飘萍，没有根的，在别处建功立业，不回家乡。

远：一种冒险精神，一种扩张精神。

云：对，但这样他就没有回顾，没有过去。这一代非常强大，但他们没有延续性，只有财产延续。

我的机缘是特例，但我必须感激我父亲[10]，他是清朝水师学堂毕业，辛亥革命他带了三条小兵船起义，所以他对民国有特别的感情。

海军的教育是英国式教育，见多识广肯思考。他聪明，有见识，我在家里总是跟他在一块儿，潜移默化听他议论。他听英国的BBC，会跟我讲欧洲战争打得怎么样了。抗战时期，他管第五战区的军粮民事经济事务。巧妇难为无米炊，他就挖空心思，看怎么样能做好。要有车可以送东西，要有地可以种庄稼，要有分配的机制，急难来的时候要怎么解决。我看到他焦思苦虑，不能不感动。

远：所以你是东林复社和共同的产物，受两个不同传统的影响。

云：无锡是特别的地方，江南的文风盛，没话说。无锡不注重科举，不注重斯文。常州状元、宰相一大把；苏州私人画家潇洒得很，庭院过日子舒服得很；无锡人念书是为了念书。我的爷爷一辈子喜欢数学，他宁可不考科举，他玩数学。我的曾祖父自修医学，到后来变成有名的儒医，四乡八镇有人派船来接他去看病。他替人看病不要钱的，看着看着就替我的祖父娶了个媳妇，是他其中一个病人的女儿。

远：所以无锡人是为知识而知识。

云：这种人无锡多得很，所以无锡的实业家出得多，数学家出得多，江南造船所里，技术员有十来个无锡人。士大夫的世家不高高在

上，一样可以参加实务工作。所以无锡实用之材比别处多，你看我们的专家、院士里头，无锡人一大把。

无锡的士大夫实际上有个不成文的组织。有个小公园，叫新公园，里面有个茶馆，士绅们在那里聚会，每天早晨吃完早饭，谈话到中午。这个士绅集团热心公务，大家在一起商量事情，到后来变成县长都不用做事，每天去跟他们吃个饭，听听他们有什么意见，你们说的我就做，反正也不给钱，经费你们自己筹。这个茶馆叫清漪茶社。

士绅之中有一个领袖，起先是杨翰西[11]，后来是钱孙卿[12]，钱锺书的叔父。需要钱，他们一吆喝，各行各业支援，为公家服务，修路的修路，挖运河的挖运河。

齐卢战争[13]，军阀内战，钱孙卿坐在筐里从城墙上吊下去，跟军阀部队谈价钱，让他们不要进城。军阀说好，我不进城，开拔费十万银元。没问题，过会儿给送到。诸如此类，排难解纷，解决问题。

春荒，苏北的农家青黄不接，到无锡来打工，他们一来来几千只手划船，得安置他们，分配工作。城里有一个寺庙叫南禅寺，里面有个学本事的地方一习艺所，无业游民就往那儿去，有吃、有住，别上街乱晃。公家的事情、私家的事情需要人力，往那儿去叫人。

寡妇有寡妇堂，弃婴有育婴堂，育婴堂里面做事的就是无业的无依无靠的寡妇。冬天有冬赈，腊八节时候发放冬衣、冬粮。老太太们负责捐钱，我祖母是念佛会的副会长，这边老太太们一有决定，给儿子们一吩咐，钱都出来了。这种自治，江南不止无锡一处，嘉兴也有同样的制度。士绅管县，是没有选举的议员。

远：现在想起无锡来，你最想去哪里？

云：太湖边。两岸恢复交流以后，我父母一直怀念故乡，他们吩咐我们说，他们不要在台湾下葬，所以没有挖地，用水泥的盖子盖在灵柩上，叫浮厝。等到两岸相通以后，我们把他们的骨头请出来，收拾好，化成灰，奉送回去，在无锡的马山公墓安置他们。

教育要养成一种远见，能超越你的未见

远：在和你的谈话中，我感到你精力旺盛、生机勃勃，好像有老顽童的天真，这是那个时代带来的特征吗？

云：我也说不上来，我想可能是我们那个时代的人都逃过难。到外国来读书也都挺辛苦的。在外国读书的经历，各人有各人的幸运，各人有各人的遭遇，都是无中生有、苦中作乐，这样一来，老夫子的性情就不多。道貌岸然的人有，我不做那套，开口就是经典，我也不要，我偏好性情中人这一类，比如白先勇，性情中人，了不起。

远：你回忆过去的文字都很动人，现在还会常想起哪段时光呢？

云：回忆最多的是抗战期间。抗战期间的经历影响我一辈子，也影响我念书的方向，以及我关心的事情。抗战期间是求死不得，求生不成，我又是残疾。七岁时，抗战开始，我那时候还不能站起来，到十三岁才能拄着棍真正走路，别人都在逃难，我就跟着父母跑。我父亲是战地的文官，在战线前前后后跑，我们常常在乡下老百姓那儿借个铺，或者庙里借个地方住，所以我跟老百姓的日子很近。

我常在村子里面看，农夫在种田，妇女在洗东西，七八岁的小孩在地里抓虫子、拔苗、拔草。我那一段时间在小村落的偏僻地方进进出出，有的时候日本人打得急了，我们临时撤退，撤到前不着村、后不着店的地方，有时一退就退到神农架的边上。这些经历让我看到了很多老百姓的日子，所以我的心一直念着那些人。

远：这段经历对你后来的历史写作有直接影响吗？

云：我的第二部英文著作是《汉代农业》，讲怎么种田。老百姓的事，是我兴趣最大的。

我们的城市被日本人占了，打了八年仗是靠农村撑起来的。农村的力量是强大的。四川一个省提出两百万壮丁，草鞋、步枪、斗笠，一批批出来，基本上都没能回家。连前带后，我们七百万兵员阵亡。那时，各地撤退或者拉锯战的时候，前线撤到农村，农村人一句闲话不说，接纳难民。有多少粮食拿出来一起吃，没有一句怨言；没有吃的，一群人一起挨饿。满路的人往内陆奔走，没有人欺负人，没有人挤着上车、挤着上船，都是先让老弱妇女走，自己留在后面。多少老年人走不动了，跟孩子说，你们走、走……

远：是不是这样的经历让你对中国始终特别有信心？

云：所以我知道，中国不会亡，中国不可能亡。

远：你探究不同文明的行为方式和思维方式，你认为中国人对待历史的态度和其他文明之间最大的区别是什么？

云：中国尊敬过去，不否定过去，注重延续，来龙去脉不肯切断，这和西方分析的角度不一样。过去西方分析是分而细之，又重新整合。但现在愈分愈细，每一个人分一小块，不注重长程的演变，不问来龙去脉，就切一段做他的专门事情，彼此之间也并不商议，也并不讨论。

尊重历史不是说一切都绕不开过去——你要尊重它，因为它是来源，你今天的问题就出在过去。但是检讨历史，也要记得我今天的所作所为是要负责任的，不是我两手一伸就没事了，下面听我话的人监督我，我也要对他负责任，不能乱说。

远：你觉得历史的意义是什么？在历史中觉悟，对一个社群、一个民族，或者一个个体，真的那么重要吗？历史会成为很大一个负担吗？

云：它是负担，也是本钱。如果不愿意去改，这个就是负担；但它也是本钱，因为它呈现出来的问题会让人去想我们不要重复历史，历史的错误我已经看见了，我要去找下一步的发展方向。

远：刚刚你说到对中国的信心，你对中国文化最有信心的是什么？

云：我最信任中国人自尊自重。中国人注重的是“气”，天地间的正气，每个人身上都可以禀赋到一点，这个正气就是“神”。不是具象的神，不用祂来吩咐你，你不做事我赶你出伊甸园，而是你自己培养自己。我是宇宙之间的人，每个人心里存在着这个，人为大，我不自尊，人家谁会尊敬我。

中国人当年到海外打天下的时候，一切条件都不好，可他们挣扎站出来，铁路工人让人尊敬，最难的路段叫他们做，最精准的部分叫他们做。他们造成的铁路在工程上的成就，比任何其他工人都好。没有得到公平的待遇不在乎，我做该做的事，这很了不起。下来以后，开小店，做个洗衣作坊，没关系，我用自己劳力赚来的，我不惭愧。子弟教育也很要紧，一个是要子弟受教育，一个是我自己自重，今天大多数华人还有这个想法，这是我们最强的一点。

中国的世界是什么？中国的世界是以人为头，没有上帝，天心是人心。

盘古就是人，左眼太阳，右眼月亮，头顶就是青天，脚底就是大地，身上的血脉就是河流，骨骼就是山岭。这个盘古就是象征，天地人，人为贵。没有人的眼光，没有人的知识，没有人的感情，没有人的智慧，就没有天地。这个是中国的好处，也是中国的缺陷。

它最大的副作用是，中国人讲伦理，讲人跟人之间的关系、社会关

系、各种亲疏关系、各种尊卑关系、上下关系，等等，这个就构成了一个优势和弱势之间的差别，使得我们人人都想做皇帝，人人都想做太祖，人人都想做帮会的头头，还不够，还二代，还三代，还不够，表弟、舅爷都得上。这种秩序深入人心，使得我们没有办法解放自己，也绑住了我们自动自发的精神，绑住了我们弱势人反抗的精神。

远："五四"当年就想应对这些问题，现在刚好过了一百年，你怎么看当年？

云："五四"是一个"饥者易为食，渴者易为饮"的局面。被打了快一百年了，从1840打起，一闷棍一闷棍打下来，打糊涂了，急着改，药铺里面乱抓药。我对胡适先生非常佩服，我个人感恩他对我学业的帮助，但是他把很多事情简化了，这个是当时的失误。

远：这是不是也是不可避免的，因为当时整个太匆忙了。

云：就是太匆忙了。赛先生跟德先生怎么解释？赛跟德是什么内容？没有教大家，没有提醒大家，没有说这个内容复杂得很。赛先生得来的东西是牛顿力学的科学，是正面的，一切都照着规矩做的。但那以后就对科学有了迷信，科学变万能，科学变符咒……科学不是，科学是一种追寻的精神。德先生，没有解释民主、自由、平等之间的差别，其中究竟有哪些弊病，究竟德到哪个地步？代议制吗？全民制吗？这个口号一来，就完事了。"五四"应该是文化启蒙的事情，结果变成个教条。

远：你说什么时候这种价值混乱才会过去？

云：要在里头能够让自己喘得过气来，自己能仰着头说我不怕这，不怕那，要人心之自由，胸襟开放。

远：你碰到二十世纪这么多重要的人物，认为谁有这样一种特别开阔、有自信的胸襟？

云：到一定地位上都不开阔，没权没名最开阔，你我都开阔得很。

远：那你觉得历史学家在价值转型的过程中可以做什么？云：我们可怜得很，我们只能记人家做过的事。我的另一行是社会学，所以我在历史里摆点社会学的东西进去，就可以做得比较自由。

历史学家可以做的，不只是找例子，也不是保存东西，要活学活用。全世界人类曾经走过的路，都要算是我走过的路之一。这样子排历史，就可以排出无数的选择，让我们在找路的时候，绝对不要只有这一条路。

学历史还可以学到从个人到天下之间各个层次的变化、变化中的因素。最短的是人，比人稍微长一点是政治，比政治稍微长一点是经济，

比经济稍微长一点的是社会，更长的是文化，然后是人类文化，最长的是自然。

远：这么长段文化的尺度下，人显得那么小，人怎么样获得自身的意义和价值？

云：我的理解是这样子的。太平洋上的孤岛，从来没有人去过，那里一样有日落日出，一样有花开花落，一样有春夏秋冬，那个世界，我们没见过，我们脑子里面就没有它。今天能照相了，我们才晓得黑洞里是什么，我们的宇宙知识多了一大块。宇宙万物是在我们脑子里认知出来的，所有我们知道的，或者用肉眼看见，或者用机械的眼看见，或者用推理的眼看见，哲学能推理到最远最远。

所以人接受教育，不是说你受的教育换得吃饭的工具，也不是说受了教育知道人跟人怎么相处，而是要有一种教育，使人养成一个远见，能超越你未见。我们要想办法设想我没见到的世界还有可能是什么样，去扩展可能性，可能性是无穷的。

远：作为一个历史学家，你抽身来看，怎么看待自己在历史中的角色呢？

云：我尽我本分，我学这一行，做我该做的事。我想尽量去做，尽量开拓几条新的研究道路和新的观点，留给年轻人，让他们去碰缘分、碰机遇。像国内的年轻教授，我大概和前前后后十来个有过交流吧，他们带着各自不同的情况和我接触，我在不同的情况上帮他们发展。对他们，我舍得花时间、精力开讨论会，一对一地讲，也愿意给他们的研究方向提建议，社会学、历史学、地理学都有，尽我力。

婚姻这个事情很不简单，你必须尊重他，你才爱他

孙曼丽

许倬云夫人

远：许先生在自传中提到，你1942年在山东出生，你的家族是什么样的？

曼：我想我们家该算是富农吧！耕读传家。我大概两三岁时就离开老家辗转到台湾上学，小时候的事记得的不多，我不是早熟的孩子。父母忙于生活没有多管我们，那时社会风气较单纯，我们把自己照顾得都没让父母操太多心。这也是后来我对自己孩子的态度，孩子学父母那就是身教，用不着唠叨。

远：你刚认识许先生时，对他什么印象？

曼：他那时候是台大历史系的系主任。那个时候我们同学都怕他，就我不怕他。

远：他们为什么怕他？

曼：我也不知道为什么，我们在他的办公室前面经过的时候，他只要在里头，我们同学立刻就转头跑，我没有。我是1962年进台大，他是1963年回台湾，所以我在大一、大二就认识他了，可是我从来没有害怕过他。我有个同学还问我，你怎么这么大胆子，敢跟他结婚？

远：他讲课什么风格？

曼：他那个时候单身，你知道单身男生跟结了婚的男生不一样，风趣得很。他非常风趣，讲课的时候想说什么就说什么，可是他又很正经，讲的话总是很得体。我在想他可能因为没有结婚，心理上年轻，所以跟我们讲话都很轻松，但是奇怪得很，同学们都怕他，尤其男同学。我问他们你怕什么呢？都回答说我也不知道。他是系主任，事情忙，礼拜六下午也要上课，但礼拜六的时候我们都不想上课，我要跟我男朋友出去玩，很多人不敢逃课，我就敢逃课。

远：他后来怎么跟你……

曼：后来我毕业了，做事了。做事了以后，有事情就过来找找他，老师嘛！后来慢慢就越谈越多，所以这是很自然的一件事情，并没有任何特别。那时候我还有个男朋友，一比之下，慢慢我自己懂了。

远：你那时候觉得许先生身上最有魅力的是什么？

曼：他有智慧、热心，最重要的是仗义。我这个人脾气比较坏，从小在家里被宠坏了，因为家里是三个兄弟，就我一个女儿，所以我任性，我的标准跟别人不太一样。还有一点我绝对不承认家里头或者什么人可以替你决定什么事，那我的事情自然要我来决定。那个时候是他最艰难的时候，现在回来想想，我觉得很有意思，当初愿意和他在一起，心里也有仗义的情份。我当时就觉得，这个人我可以帮他，我觉得他所缺的，我都可以提供给他，那是真的，不是假的，因为那时候我还有男朋友，你要知道。

远：你这是时代新女性。

曼：是不是？我现在回头想是这样子，我那时候就觉得我可以帮他，那没有错，我们今年是结婚五十年，我觉得我做到我该做的了，而且我本来有很多潜力我不知道，因为跟他在一起以后都出来了。所以他说他运气很好，我说对，我现在给你的存款，下一辈子你还我。他说下辈子我还做男的，你做女的。我说不干，下辈子我做男的，你做女的，我要换一换。所以基本上我们处得相当好。

很多我的朋友，结婚的时候也还不错，可是不知道为什么越过越远，越过越远。那这一点，我觉得很幸运，我们俩是越过越近，所以很多时候我听到我的朋友抱怨这个那个，我就觉得，婚姻这个事情很不简单，你得花心思。我在想可能最基本的一点是，你必须尊敬他，你才会爱他，如果你不尊敬这个人，你就不可能爱他。这也是我把第一个男朋友扔掉的原因，因为你看着他，东挑他的毛病，西挑他的毛病，那这个人就不能跟你处下去。还有一点我不同意，有的人说，结婚以后就好了，没有"结婚以后就好了"。还有女孩子很自信地说，没关系，结婚以后我把他改过来，这个也是不能够、不可能的事情。

远：你真的可以做婚恋专家，说得特别准确。

曼：不是，你看多了，你看过以后你就知道。比如很多人说结婚以前抽烟，我结婚以后绝对不抽了，他能吗？所以我现在跟年轻女孩在一起的时候，我就把这个教给她们了，我说婚前什么样，婚后就什么样子，别以为一个典礼完了以后，他就变成圣人了。这一点可能是因为我从小爱看书，我的人生经验不多，可是我看的小说很多。

远：哪个小说对你的影响特别大？

曼：那也没有，以前我们那个时候哪有什么了不起的好看的东西，我念小学的时候就开始看武侠，什么乱七八糟的都看。那个时候很多书在台湾都是禁书，不许看。不许看，我们总有办法，不知道怎么搞的，东淘一本，西挑一本，就看起来了。

我们家里头思想很开放，可是行为上管得很严，比如说晚上我爸爸从来不让我出门。可是我离开家以后，他管不住了。

远：七十年代搬到匹兹堡的时候，没想到会住这么久，是吗？

曼：没有，我们是预备九个月，那个时候娃娃八个月大，两个箱子，一个娃娃，就来了。来了以后，我从来没有想要待下来。那我再回头想，当年我跟他结婚那时，如果我们没有离开台湾的话，他活不到今天，他气也气死了。他脾气又大，看不惯事情的时候，又不能不说，你找人家麻烦，人家也找你麻烦。那时候他问他老师，他老师对他非常好，就说你先别回来，整个气氛对你非常不利。所以我们就待下来了，现在再想起来我觉得是一件好事。最好的事情就是你从一个文化跳到另外一个不同的文化的时候，你就睁开眼了，日子过得多热闹，每一天都是新鲜事。

到了美国以后，还有一点很好，我儿子从两岁开始上学前班，一个礼拜去半天，我就陪着他去，我跟着我儿子在这边重新再长了一遍。我必须要跟家长、跟老师打交道，于是慢慢、慢慢就觉得比较容易。还有一点我胆子比较大，我从小胆子不小。

远：感觉到了。

曼：我胆子不小，所以学就学吧！那时候我总是跟我朋友说，我们说英文发音不好有什么了不起，你叫他们发中文的音看看。

远：我好喜欢你这股劲儿。

曼：所以我从来没有胆怯，因此可能我语言就比较进步得快一些。你要说我的生活真的很有意思，常常我的朋友就会说因为家事自己不能出去做事，那我就不觉得，因为我觉得你在外面做事不是不好，而是你去外面做事，你就局限，也许你做一个公务员，也许你做一个别的什么，对不对？那我就运气好，我在家里头，就有很多机会碰到很多事情，我可以看到很多人。

远：这是一个丰富的新世界。也会有孤立感吗？还是很少？

曼：我从小不怕寂寞，我又不爱看电影，看电影的时候我头会晕，对电视也没有兴趣，所以我自己适应过这个日子。念中学的时候是我最快乐的时候，因为高雄女中的学生是天之骄子，那时候又没有什么娱乐，等到放暑假的时候，我们几个朋友，一人骑一辆脚踏车，戴一个草帽，清晨天一亮，骑着车到西子湾去，海风吹吹，石头上坐着，太阳一出来热了，打道回府。高雄夏天很热的。在家里的时候我们就开始看书了。我们家很简单，四个孩子，一对父母，而且父母感情非常好，所以我们家很平和，从来没有什么太大的波浪。我现在回想起来很感激爸爸妈妈，让我们有一个这么安定的日子可以过。

那个时候在经济上、物质上是非常苦的，可是那个时代东西缺乏是一回事，人真得很。现在我们的同学谈到这些事情，国民党好不好，我们不管，至少我们在那边过的那段日子是特别的安稳，念书念得也挺好的，学校也挺好的，整个大环境也很安全，我们就是安安稳稳地长大了。所以我回头想的时候，常常觉得不管他们政治怎么样，至少我们过了一个很好很好的童年。可能因为这个原因吧，所以外在对我没有引诱，引诱不了我，我们老朋友都说，你呀！怎么风吹不动雷打不动的！确实不太受外部的影响。那他也是很大的原因，他这个人很稳，所以他的稳定让我稳定。

远：他写了新的文章，你是他的第一读者吗？

曼：他现在很生气，因为常常我不肯看。

远：他觉得被抛弃了，是吗？

曼：我想等他写完我再看。因为他有一些东西我很喜欢看，那他批评这个、批评那个的时候，我没什么兴趣的。

远：七十年代的时候，你是最早的读者。

曼：基本上要这么说，是我鼓励他写的，他那个时候常常受到台湾形势的影响，我说你既然这么多的意见，你别跟我说，我烦得很，你写下来。他一写下来以后，脑子就整理得很清楚了。那时候正好是台湾开始想改革的时候，所以他的文章就是两个大报在抢。

他的观察力很强。因为他从小没有机会像一般的男同学可以在外头疯，他没有这种疯的日子，他只有在宿舍的日子。那我们那时候很野，因为大环境很安全，父母也不管，你野就去野吧！

远：所以许先生在知识领域就很野。

曼：对，他在那边非常的野，他常常想很多东西。

远：这几十年间，许先生最高产是哪段时间？

曼：他是八十年代开始一直到现在没停过。七十年代来这的时候，他就跟我说，他在台湾这八年——他是说1962年到1970年——已经落了很多东西，所以刚来的那几年，天天就是在阅读那些过去漏掉的东西，他非常认真地阅读，常常在图书馆里头，还把书借回来。阅读了这几年以后，到了七十年代中，就开始写文章了，然后等到八十年代他就成熟了，各方面的东西一步一步就出来了。退休以后他反而更活跃，因为退休以后没有教书的负担，就到很多地方去给研究生、年轻的新教授们上课，甚至到香港去。谁的胆子大一点，运气好一点，敢来找他，你只要找他，他绝对教。

远：我赶紧搬过来住。

曼：现在有一个南京来的年轻教授，在南京时听过他演讲，就来找他了。我常常跟他们讲，你们快问，他脑子里的东西可多了，他脑子里有多少东西我都不知道，他记性特别好，他眼前的身体不得了，可是他脑子里头学的东西清清楚楚，所以有问题要谈的时候，你就找他，他很喜欢人家给他提问题。

远：他会有陷入那种情绪低潮的时间吗？

曼：会，他情绪非常起伏，你看你讲到抗战，他就泪茫茫。现在不能提抗战，他跟我讲过多少次，有一次我就说，你不要讲这些，他不开心了，说你都不关心我，我讲这个，你都不去听。我说这种感情你就自己留着吧！你不能强迫我非接受你这种感情，你抗战走的地方多，你碰到很多事，你小的时候记忆特别好，这个没有错，可是你不能逼着我去跟着你这样的记忆。我说我的日子跟你不一样，我们差十来岁，我有别的感情，你能接受吗？后来他就说，说的也是。

他常常起伏，比如说他对国事的关心，对时局的关心，所以我就常常觉得人太聪明不是好事，你同不同意？脑子里想太多了。我说你傻一点好不好？他傻不来。

远：他傻点儿，你也不跟他好啊！

曼：那倒也是，他傻了，我就吃不消了。所以他常常低潮。

曼：我常常跟他转变话题。要不然的话，他就会说这个事应该怎么怎么……我赶紧给他讲点别的，我们最近讲得最多的话题就是他年纪大了，开始想家了，常常想无锡，我说好吧，咱们做个祖母做的菜。他喜欢炖蛋，我给他炖个蛋吃。他就吃，真好，这个真好，跟我妈妈做的很像。我说行，吃。

远：对家乡的这种感觉什么时候变得强烈呢？

曼：跟年纪有关系，有句话不是说，人老想家就证明他是老了。他前两年还没有到这个地步，他前两年在写《美国沧桑六十年》的时候，还在专心写，写完以后，情绪就来了，因为他放松了，就开始常常想家。

远：许先生会更有迫切感要写更多的东西吗？

曼：他有点想把他知道的多写一点出来，他跟我讲，我脑子里还有很多的东西，可是我没有力气写了。确实今年很明显感觉到他不如去年。他今天这个情形是很特殊的，可能今天谈的问题比较有意思，他就可以不停地讲下去，如果你跟他说，你上午两堂课，下午两堂课，他讲

了上午就不想讲下午了。而你给他安排一个时间，让他能够慢慢地说，这是非常好的事情，这些事情我是鼓励他的，可是我不要他太累，我就说你上午做点事，下午就少做一点，你下午有事，上午就少做一点，因为我对他的生活起居跟营养很注意。

远：你觉得为什么许先生的意志力会这么坚强，他的创造力可以维持这么久？

曼：创造力维持得久是后来的训练，可是他为什么能够有这么久，是他的毅力、个性、不认输，他不认为说因为我身体不方便，我就必须要认命。那个时候，他给我讲过一个笑话，在我们结婚以前，他念完书以后，他们家里头的姐姐跟嫂嫂都说，老七，你就随便到乡下去找一个人回来，可以给你生孩子、管家就行，他说为什么？我为什么就要找一个给我生孩子、管家的就行了？他不肯承认这一点，我要找我要的，你们讲的话算什么。

等到后来我跟他在一起以后，说句不好听的话，很多人很嫉妒，尤其对他不友善的人，我那个时候没有觉得，后来我才觉得，因为后来有人骂他。我就给他讲，那你听人家这样讲，你应该高兴啊！

远：你太可爱了。

曼：我说你应该高兴了，又怎么样了嘛！他讲的话跟你一点关系都没有。他比较追求完美，他不认为他的身体的不完美，影响到人的完美。我从跟他在一起，我从来没有把他当成一个身体有缺陷的人。我们刚结婚的时候，因为他的肌肉发育不全，我们两个出去买菜、上街，都牵着手走路，没有关系的，我从来没有觉得。他走路慢，我走慢一点就是了。有一次碰到他嫂嫂了：曼丽，你怎么又让他出来买菜？我说怎么了？他为什么不能出来买菜？他应该做什么？我也很凶，她们不敢再说了。我一直把他当成一个非常正常的人，等他到了七十多岁的时候，很多地方需要帮他的时候，这个也没什么了不起，人都要老，而且很多跟他同年龄人，好手好脚也不见得比他好，脑子也不对了，行动也不对了，我的朋友都说，跟他同龄人比的话，他算是很好的，而且是非常好。

远：对，感觉非常好。

曼：她们这么说。所以我也觉得无所谓。很多事情你知道就行了，别人会怎么想，跟你没关系，你的日子不是他过，你过你的日子，他过他的日子。

最近他的身体比较弱一点，他就开始担心了，曼丽，我走了你怎么办？我说咱们现在先每天过日子，等你走了，咱们再说。他走了之后我怎么办？我现在也不知道，也没办法办，所以咱们先不谈这个事情，咱们先过眼前的，每一天过好就行了。他真的是，他很会愁，我说你真的抓题目来愁，中国不好他发愁，世界不好他发愁，中国好了他又发愁，

他发愁好了又不能再好。愁真多了，我说你真是，真是，你不叫先天下忧，你是天天忧。可是你再想，因为他不能往外跑、往外跳，那么他忧就忧吧！忧忧，就会想出解决的办法，他想出来一个办法，就算现在解决不了，以后可以用的，是不是？

远：是。

曼：好吧！你就去吧！基本上我就跟他讲，我是很尊敬你的，我是很尊敬你的，我说万一我讲话不客气的时候，并不表示我不尊敬你，是你那件事情让我委屈，和你人格没关系。我说你不能跟我真生气，你跟我真生气，你活该。

远：许先生会恐惧死亡吗？

曼：他不会恐惧，他基本上对死亡不恐惧，有时候很累他就说，我过得这么累，把你拖得这么累，走了算了。我说你自己想，你觉得日子过得没意思了，你想走，那你就走。人无论活到多久，总要走，你能够自己选择怎么走的时候，你可以选。他就总是我不是舍不得走，我舍不得你。我说你舍不得我，我懂，可是早晚咱们总得舍，我不是鼓励你现在走，只是人早晚要走这条路，有生就有死，死跟生是连在一起的，不是分开的。他说你为什么这么潇洒？我说不是我潇洒，我想得开。为什么想得开？我跟你讲，任何人跟他这个人在一起过日子，就会想得开。我跟他在一起，我像照镜子，看到他的努力，我想我必须要自己站起来，树立自己的性格，然后可以跟他平衡。我如果不跟他平衡，我如果是一个乖乖的女孩子跟他走的话，那我们现在不知道是什么日子。

所以我跟他结婚以后，我的个性在慢慢改、慢慢改，一方面去适应他，一方面也在长大。你知道，在中国，平常女孩子大学毕业之前根本没机会长大，都被保护得好好的，运气好，结婚的时候家庭不错，你就慢慢长大了；运气不好，结了婚就完蛋。所以我觉得很多事情你得自己有个看法，然后才能够支持他，我现在可以说我心理上相当强壮。

远：我这次来匹兹堡，最重要的收获是婚恋观，都听得入迷了。

曼：好听，你们已经谈那么多严肃的事情，国家、社会什么，没有这个好听。

远：我觉得这是更重要的一个收获。你知道现在年轻一代，他们互相的标准就你对我好。

曼：因为都很自私，要你对我好，而不是我对你好。其实这个是双方面的，光人家对你好，你不对人家好，你的感情往哪放，是不是？他对我有多好，他多在乎我，他肯为我干什么。她没有想到自己这个日子算什么，你是泥人在这边坐着？那你的生活是什么？叫人家帮你过啊？她忘了自己。因为我们家里头很多事情都是要我自己来管，所以我就训

练出很多事情。还有你要相信你有潜力，每个人都有潜力，很多人认为我不做事就是有福气，那个是大错特错，是你能做才有福气。很多女孩子认为，她命好好，什么都不用做。等你老了回忆，你这一辈子白活了。

远：你真是女性楷模，新时代女性楷模，一定要让年轻一代听到这观点。

曼：其实应该说是要做到平等的关系。不能心存依赖，是互助、互补、互动。夫妻就是好朋友，可以百分百的信任。想想人生一辈子自己能有多少选择？只有朋友和配偶！那么配偶能成为好朋友就是上上大吉了。

Chapter 02 白先勇

我写作是想把人类心灵中无言的痛楚，转化成文字

1937年出生于广西桂林

1952年移居台湾

1960年创办《现代文学》杂志

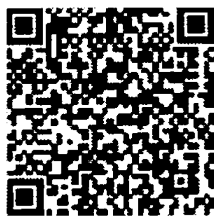
1965年取得爱荷华大学硕士学位，在加州大学圣塔芭芭拉分校任教

1971年出版《台北人》

1977年在《现代文学》连载长篇小说《孽子》

2004年策划的《青春版牡丹亭》全球巡演

2017年出版《白先勇细说红楼梦》



扫码观看视频

“您见过她们吗？”

我指着桌上宋氏三姐妹的照片，问白先勇。孙中山套间被装置成一个迷你博物馆，有关他的黑白照片挂在墙壁上，仿制的绿罩灯立在写字台上。孙中山的确在此下榻过。不仅是孙中山，李鸿章还在这里会见过伊藤博文，梁启超从日本流亡归来后在此发表演讲，张学良也在此办过舞会……天津的利顺德饭店，是近代中国历史的缩影。白先勇也是这缩影的一部分。

“她还抱过我。”他指着宋庆龄说，而宋美龄则给他吃过巧克力。他说起这赫赫有名的三姐妹，“国母就是国母，第一夫人就是第一夫人，大姐就是大姐的样子”。

在二十世纪的中国作家中，很少人有白先勇式的际遇。他的父亲是

一代名将，深刻地卷入从北伐到抗日再到内战的重大历史事件，他是在这风云变幻中成长的。也很少有作家具有他那样的天赋，在不到三十岁就完成的《台北人》中，他展现出一种惊人的成熟——既是思想上的，也是技巧上的。倘若让我选择二十世纪中文作家中最具创造力的人物，白先勇无疑属于鲁迅、郁达夫、沈从文、张爱玲的行列，除去天才，你想不出更准确的形容。

在见到白先勇之前，我感到紧张。这是面对一个天才的本能焦虑，你下意识地想取悦他。但当两碗桂林米粉摆在面前时，这紧张感消失了。他赞叹米粉的味道，说起台北的味道，以及在加州如何思念这味道。接着，我说起自己多么喜欢“金大班”，甚至为了寻找“夜巴黎”的感觉，特意去了大稻埕的“黑美人”——那是铺着粉红色桌布的旧式夜总会，是二十世纪六十年代台湾政商热衷的风月之所。我还忍不住告诉他，我的一个旧日台湾女友在分手之时，还给我唱了《最后一夜》，她也正是一个金大班气质的女人。

在我看来，白先勇的文字正是中国传统中风月与风云的最佳体现。因为风云之失意，中国文人躲入风月之中，寻找暂时的慰藉。

或许他本人也是。他有一个作为军人楷模的父亲，自己则沉湎于红楼之乐，假想自己正是贾宝玉。

如今，他最愿意谈论的也正是《红楼梦》，他把它称为世界上最伟大的作品，甚至比莎士比亚的戏剧、塞万提斯的小说更为杰出。偶尔地，我觉得白先勇背叛了自己的天赋。在经历了《台北人》到《孽子》的创作高潮之后，他似乎停滞下来，将精力与时间用于舞台剧、电影，接着又花在了昆曲的推广上。在过去的三十年中，他更像是一个文化传递者，而不是创造性的天才。

白先勇没有正面回答我的质疑。事实上，在我们的谈话中，他也常迂回地响应提问。这并非他的不坦诚，而是两代人之间不同的表达方式。他八十岁了，仍喜欢长时间谈天、吃宵夜，夜正央时，他的精神尤其矍铄。

文学那么高，

个人的不同就微不足道了

许：这次的行程什么感觉？，

白：我这些年来的追求，一个是昆曲，一个是《红楼梦》，那么这次一出新戏上演了，一本关于《红楼梦》的注解也刚出来，我觉得蛮高兴。我希望现代年轻人能看到我们传统文化中的精髓，让那些很美的、很重要的，影响我们整个审美观和整个思想的经典还魂。

许：你最早在美国教《红楼梦》，是怎么教的呢？

白：教外国学生，没法深入，有很多文化上的阻隔。他们连姑表、姨表都搞不清楚，你要和他讲林黛玉是姑表，她妈妈姓贾，所以比较亲；薛宝钗是姨表，和贾宝玉生分一点，他们都叫cousin（表亲或堂亲），我怎么办呢？我解释都解释不了。所以我只能跟他们讲故事，讲背景，讲文化上的重要性，大略地讲，不能深入。有些特别有灵性的美国孩子，也懂得。有一个很好玩的孩子，我不光教他《红楼梦》，也教他中文，他叫罗伯特・米斯瑞，我替他取了个中文名字司马伦。那个男孩子很怪的，他前世大概是中国人，他跟我讲，白老师，我就是贾宝玉。他完全认同贾宝玉。后来也真是，他和好多中国女孩子谈恋爱。

还有一个女孩子，我印象很深刻，犹太人，一生都很敬中国的这一套。她不仅读中文，还读日文、法文、俄文，懂好多文。她是犹太世家，爸爸是纽约很有名的学者。她中文蛮好的，不光看《红楼梦》英译本，也看得懂一点中文版的。她还读《史记》《论语》，很厉害的，后来就当了教授。再后来还有意思呢，我的《台北人》的合译者就是她。

不过英文本到底还是隔一层。真正要把《红楼梦》翻译出来，难，不过大卫·霍克斯[14]已经做到他所能，英文非常漂亮，越难的地儿翻译得越好。什么《好了歌》，什么《葬花词》，好漂亮的英文，还押韵的。但他常常在俗话那块翻了跟头。对外国人来说，那个其实是最难的，那是乾隆时代讲的话，有时候我们也不懂。

还有文化上的隔膜。这红色，对《红楼梦》多重要，从名字开始，《红楼梦》、怡红公子，你想多重要。那个红的意义，我们叫红尘，英文里没这回事儿，没有这种联想。

许：在美国研究中国古典的人是比较少的，你在谈话中也经常会提到二十世纪中国知识分子的文化焦虑，对西方的焦虑。那时候你在加州，这种焦虑感强吗？

白：很强。十九世纪我们是衰落下去了，本来二十世纪有“五四”运动，我们自己称为一个小型文艺复兴，可是到了世纪末回头一看，成就

也不高。我们整个二十世纪，在世界上对文化还是没有发言权，还是西方说了算，他们说什么音乐好，就什么音乐好，他们说什么戏剧好，就什么戏剧好，发言权我们还没有拿回来。

许：你一个二十多岁的年轻人，怎么面对这种状况呢？

白：我年轻的时候——现在也不好意思这样讲自己——好像心怀大志。那时候也不知天高地厚，就办杂志。办《现代文学》，穷得要死的一本杂志，给不起稿费，编辑费都没有。穷得我们校稿、编辑、送书都自己来。我骑个脚踏车去校稿，去送书，大热天一身汗。那时候不知道哪来的那股傻劲。我们的老校长是傅斯年，“五四”健将，那时他办了《新潮》。我说我们校长在办杂志，我们也来办。我们是对新文学、对当时的那些文学不满，也是觉得说，我们是战后的一代。我是1937年生，刚好全面抗战开始，然后是国共内战，等我上大学，过去的世界统统没有了，崩溃了。台湾也是这样，所以大家要寻找文化认同，寻找一个精神上安身立命的地方。那时候我们社会比较保守，政治也高压，不过现在回头再看，还好有一个空隙，让我们这些在沙漠里的仙人掌还能够活下去，还能够写。

许：当时有不同的仙人拿，你办的杂志是一个仙人掌，李敖办的《文星》[15]也是一个仙人掌，陈映真办的《人间》[16]也是一个仙人掌。你们三位是很不同的。你怎么看他们的这些努力？

白：对对对，他们晚几年，我们又比夏济安先生的《文学杂志》[17]晚几年，这有点一脉相传。陈映真本来是我们的作家，在我们杂志上发表了七篇小说，他有几篇最好的小说是在我们杂志上发表的，我和他互相很尊敬。《文星》比较偏向政治。

事实上我们那时候不谈政治，把所有政治力量都撇光。我们那时有一个大原则，不管你右还是左，通通不让进来，这也是一个政治学。现在回头看我很高兴，我办了一个纯文学的杂志，追求新文学艺术。三十年代文坛上的互相攻击，我觉得很不好。我觉得文学不是吵架吵出来的，文学是每个人在自己的书房里一个字一个字磨出来的，是很孤独的一条路。你写你自己的嘛，不要去管人家怎么写。所以我们那时候有一个共识，和而不同，我觉得很了不得。这一群诗人，最难搞的一群人，没吵过架，没有派系。而且不管是外省的第二代，本省的第二代，或是大兵，还是海外归侨，我们全都融在一起。

因为有个大前提，都是为了“文学”两个字。文学那么高，个人的不同就微不足道了。后来他们自己吵架了，什么乡土文学论战，七七八八的，我坚决不参加。不管你写什么，不管你什么背景，不管你什么思想，通通不管，我们这里只有一个标准，好文学和坏文学。

许：你办杂志是六十年代初，七十年代末你再回台湾的时候，乡土文学论战都开始了，文坛变得和以前不一样，非常活跃。你那时怎么看

这种变化呢？

白：变化是必然的，因为这个社会在变嘛。而且是变成，政治慢慢嵌入了。

许：文学和政治的关系其实一直特别复杂，当然最浅层是政治直接干涉文学，但实际上它们的关系一直非常密切，《牡丹亭》里没有政治吗？充满了政治。

白：对啊对啊。我们把握住一点，就是文学的标准，完全以艺术的成就为最高标准。当然我觉得文学可以批评政治，政治不能干预文学。你不能指导我们怎么写，我们不是小学生，老师出个作文题目。还好当时我们的影响力不算大，一群学生，也没有什么背景，所以没有什么政治问题。很好玩，第一期我们介绍了很多西洋文学，介绍卡夫卡，他的小说是德文写的，警备总部审查，问卡夫卡是什么人，跟马克思是什么关系。我说没关系，他俩年代也不同，是两回事。他们不懂我们在搞什么，也就算了。台湾当时还允许你出版自己的这些东西，国民党不那么重视文学，只有一小撮审查人员，权力也不大，所以还好，还好。

许：你觉得二十世纪最优秀的中文小说家是谁？

白：让我选一个，真的很难选。有些好的，比如鲁迅的《彷徨》《呐喊》，可是鲁迅好像也就是《彷徨》《呐喊》。张爱玲的小说也很好，可也就是文字迷人。我又拿《红楼梦》来比，也许这种比法不太公平。我觉得二十世纪太动荡，内忧外患，战争革命，这对文学不是很好的。

许：当年夏志清先生说，中国的作家太感时忧国，他认为这个伤害文学创作。

白：没错。我觉得写什么其实真是不那么重要，感时忧国也好，写个人也好，就看怎么写。郁达夫那一篇《沉沦》，根本没有感时忧国，就是和两个女人的关系，他写得很好的。鲁迅比较成熟了，但除了写绍兴那些人物，好像就没有了。所以我想，可能“五四”的时候反传统，毁掉的东西太多。要反传统的话，你要创新，新文学是难的，要有长期的时间酝酿。我现在好像觉得张爱玲越来越高。我的看法是，张爱玲越过了“五四”、三十年代那些东西，她是直接从《金瓶梅》《红楼梦》，还有《儿女英雄传》继承下来的，可能她继承的还是中国的正统。她英文也很好的。她好像对“五四”运动的新文学浑然不觉。

许：你见过她吗？

白：见过的，在台湾见过。我记得那次是美国新闻处的处长麦卡锡替她出书，到一家苏州饭馆请客吃饭，饭馆冷清得厉害。那时候我们还是一群学生，刚开始办《现代文学》、写东西，一群年轻的作家嘛，她

对我们也很好奇的，也很亲切。台湾的夏天好热，她带了个袄的夹衣，我还记得是紫色的。她瘦瘦的，皮肤清白清白的。她是近视眼，但不戴眼镜。别看她近视眼，眼睛敏锐得不得了。

偶尔一瞥，好像一下子能穿过去。



《红楼梦》是史诗式的挽歌，是天下第一书

许：你去美国之后，换了语言环境，会有一段明显的失语吗？从失语状态重回对语言有感觉，这个过程是怎么发生的？

白：刚巧也是几个因素。第一就是我的母亲过世，对我有很大的冲击。我和母亲的关系很亲，我的生活也是蛮平稳的，第一次碰到死亡、无常，可以说大吃一惊。

第二个，突然到了美国，发现一个不同的世界，各种价值观，对我心理上产生了冲击，内心天翻地覆，感情上一团混乱。而且在异国看得比较清楚，对家国历史感受特别深。所以我那时候在爱荷华大学，虽然念的是西方文学，但常常跑到图书馆借中文的历史书，有些现代史的书，在台湾看不到的。我要去找国民党到底怎么败的，国民党怎么会不到四年就被共产党打败了，原因在哪里？一直到今天我都在写很多东西，都在追寻这个问题。

许：也是替父亲完成一个回答。

白：对，因为我父亲的关系，我对历史也非常关切，看了不少书，英文的也看，看外国人怎么写这段历史。我在写《台北人》时，是以文学来写历史的沧桑，是拿文学来替这段民国史做个注解。反过来几十年后，我写《父亲与民国》这本书时，是给《台北人》做注解，它们是彼此的注解，两者是相通的。

反正我们中华民族吧，文化崩溃以后，心灵上有种漂泊感。我觉得我们总没有西方的心里头那么安稳。甚至像法国人，亡国多少次，被德国打得鼻塌嘴歪，你到法国去，他会说，我有卢浮宫。大英帝国没落得一塌糊涂，你到牛津大学去，英国那种派头还在。为什么？它有莎士比亚撑着。按理讲，我们也有李白、杜甫，怎么搞的，整个大传统一下子好像和现在接不起来了。

许：你觉得是什么原因？

白：原因很多了。我在《细说红楼梦》里讲，乾隆盛世是中华文明衰落的起点。我觉得曹雪芹不是凡人，不是我们人间的人。他有直觉的敏感，写的不仅是贾府的兴衰，更是他对整个文化、历史、传统的第六感。我想曹雪芹已经感受到我们那个大传统的衰落。《红楼梦》不是讲了，贾家兴盛了百年，有一天要树倒猢狲散。我想他看到乾隆朝表面的繁荣，心里已经意识到，这个荣景真的有一天会往下降。他受佛家的影响很深，对人世间的苦乐无常，感受一定深得不得了。所以我觉得《红楼梦》是一首史诗式的挽歌，哀叹的不仅是十二钗。

《红楼梦》以后，没有一本书达到它一半的高度。整个民族的创造

性突然衰竭了，不光是文学，各种领域，我们的绘画，我们的陶瓷，从乾隆以后通通往下走。

许：所有伟大的东西一样存在缺陷，《红楼梦》的缺陷是什么呢？

白：我讲不出来，我希望有曹雪芹的才气，那是天才，大天才。这本书太了不起了，所以我叫它“天下第一书”，我八十岁了，才敢讲这个话。

许：你说它是“天下第一书”，你觉得它比莎士比亚戏剧或者塞万提斯的小说，这些不同地方的经典，高在哪里呢？

白：一本小说最高最难的地方，是能达到雅俗共赏。《红楼梦》有非常深刻的思想，儒家、佛家、道家这些非常深刻的思想内容。它有很复杂的结构，那些神话、预言、象征，说都说不完。还有一点，和别的小说不一样，它好看，你翻到哪一回看，都雅俗共赏。贾宝玉初试云雨好看，贾琏和多姑娘那回也好看，很俗的东西他会写，宝玉出家他也写得好。拔得那么高，降得那么低，他来去自如。

这个在西方小说还不大做得到。我最敬佩的几本，《战争与和平》《卡拉马佐夫兄弟》《追忆似水年华》，它们都讲很深刻的东西。像《战争与和平》，安德烈公爵要死了，看着天空，出来一大堆哲学的东西，多少页，烦啊。《卡拉马佐夫兄弟》不得了，惊天动地的一本书，可是你能随随便便看它吗？不行的。你得正襟危坐，吃力死了，看完一身汗，很了不得，很深刻，也很难。它不像《红楼梦》好看，有这么琐琐碎碎、这么平常的生活。

讲到宝玉出家，我的解释有一点可能跟大多数解释不太一样。最后一回，他出家的时候，穿着大猩猩红的斗篷，一僧一道夹着他走了。那时候下雪，雪掩盖了佛教讲的所有的嗔、贪、痴、哀，七情六欲通通被掩盖，白茫茫大地真干净。

但是你想想看，贾宝玉穿的是红斗篷，别忘了，红色在《红楼梦》里有极重要的象征意义，红代表红尘。所以我的看法是，贾宝玉出家，不是逃避。林妹妹死了，我看破红尘，不只如此，我认为那个红是很沉重的，我想他担负了人世间一切的情，替世人背负了情的十字架。这本小说有好几个名字，《红楼梦》《石头记》，还有一个大家比较忽略的名字，《情僧录》。里面有一个空空道人叫情僧，你不要被作者蒙骗了，我认为，那个情僧指的就是宝玉，记录他一生的事情，所以叫“情僧录”。他是个情僧，情是他的宗教。王国维在《人间词话》里讲李后主的词是以血泪成，像释迦和基督担负了人世间的痛苦、罪恶。我觉得这句话应该用到宝玉身上。他不是逃跑，不是逃禅。

王国维有一句词：“偶开天眼觑红尘，可怜身是眼中人。”曹雪芹没有说自己超然物外，他还在滚滚红尘里，他是偶开天眼看红尘，他也知道自己可怜，“身是眼中人”。他能用大悲之心来看世人。我觉得《红楼梦》的好处就在这种地方，它是一本天书，有太多密码。

许：所有伟大的文学作品都和它背后的民族、文化特别相关吧？塞万提斯的东西，是要冒险，要远游；德国小说是内心有那么多挣扎。中国小说的内核是什么，怎么描述它？

白：有三样思想是中国人的基本哲学。青春的时候是儒家，争取功名。到了中年，大概有些斗志被消磨了，这时道家来了，退隐了，喝普洱茶，弹古琴去了。到了晚年，好了，佛家来了。儒、道、佛，大部分中国人都在里头。

许：所有这些斗争都发生在一个大观园，一个封闭的园子里头。

白：其实每一个小场景都暗含着这些。如果没有背后这些思想的话，这本书撑不起来的。

许："五四"一代最喜欢批判这种封闭，你怎么看这种批判呢？

白：批判坏了，所以他们写不好。他们一来就说是封建家庭，整天去骂那些东西，怎么会真正了解呢？

许：所以你觉得"五四"一代知识分子、思想家、作家，他们想中国人变成更个体的、摆脱家庭的现代人，这种努力是基本不可能的吗？

白：我觉得是抛掉这个家庭，另外一个家庭来了；把这个爸爸打倒了，另外一个爸爸来了，更厉害。这就是中国人。

所以我说《红楼梦》的伟大是它包容一切。曹雪芹不是写坏人，也不是写好人，他是写人，人都有好坏，所以他才那么包容，以大悲之心来看待。我在书的最后引了一副对子，是张掖的一个古寺里的对子，我的好朋友奚淞抄来的，拿来做《红楼梦》的总结最好了。

"天地同流，眼底群生皆赤子"；下联呢，"千古一梦，人间几度续黄粱"。我想，曹雪芹有大悲之心，他看每个人，都用一种怜悯之心，他对人没有什么偏见。贾琏呢，除了好色，其他还好，不算坏了，最后还把平儿扶正，还算有良心。他就是太好色，这也没关系，曹雪芹能够容忍这些。但是他在容忍之中又区分，贾宝玉对女孩子，和贾琏他们对女人的层次是不一样的。要全是多姑娘，那不行，变《金瓶梅》了。

许：你一直都在讲，这两部小说有很大的关联。

白：有。两部小说中间也隔着快二百多年。我想，《金瓶梅》的那种手法，尤其对女性的那种手法，影响了曹雪芹。但是曹雪芹有一种哲学上的高度，《金瓶梅》没有，就是写实。前面写得太厉害了，把人的肉体的现实写到顶。最后什么投胎，什么佛家，敷衍一下子。

我想两部小说很不同的一点就是，可能《金瓶梅》的作者受佛家的影响不深，曹雪芹在佛道上的修养，我想是比较深的。而且很奇特的，

我觉得他对女性的看法恐怕受汤显祖的影响还大一点，杜丽娘恐怕还是林黛玉的原形。除了《牡丹亭》，汤显祖另外还有两个佛道的戏剧，《邯郸记》《南柯记》，这三本传奇对曹雪芹思想上的影响更大。他常常引里面的戏文，可见他熟得很。

所以是《牡丹亭》和《金瓶梅》合起来，成为《红楼梦》的源头。它真的继承了中国文学大传统。我觉得这本书必须是在乾隆时代产生。乾隆以前，唐诗、宋词、元曲，然后明清小说，《牡丹亭》也出来了，《金瓶梅》也出来了，才轮到《红楼梦》。晚了也不行，得有乾隆盛世的气派，所有的情绪都在酝酿。这本小说绝不可能在道光年间写，那个氛围不对的。

许：你说曹雪芹他当时听什么歌呢，是昆曲吗？

白：他听昆曲的。据我晓得，他有个亲戚，叫李煦，是他的表亲。他们曹家的表亲在苏州，也做苏州织造，家里面经常唱戏，都有家班子。曹雪芹曹家常去姑苏听戏。你别忘了，林妹妹是苏州人，苏州有苏州人那个味道，很合适林妹妹。

情是靠不住的，

艺术才抵得住时间的消磨

许：我记得1990年你接受访问时说，如果再写一部小说，就写一部《红楼梦》加上《三国演义》。你觉得风云和风月之间的关系到底是怎么回事？

白：这是我大言不惭。我当时想，1949年前后的大历史，那不是《三国演义》吗？我看了一些大家族，包括我们自己家族的起起伏伏，那不是《红楼梦》吗？如果这两个合起来，就应该是本大小说。又有风云，又有风月，文学是两个都有最好，两个都离不开，都是人生现象，尤其在咱们中国。

现在觉得写不下去了。我希望还可以写出来，就是小规模一点吧。常常有这个梦。

许：你那么年轻就写了《台北人》，那真的是一部杰作，后来你会有写作上的焦虑吗？比如我很难有更大的突破。

白：会啊会啊，你已经写出了这个，不能再重复了，只能再往上爬，很难的。后来我写了《纽约客》，但那也是一种延续。

许：《孽子》这部小说当然是你个人情感和经历很重要的表达。这本书写出来之后，对你会是一个巨大的释放吗？

白：同志议题在那个年代还是禁忌。在台湾，第一，没有关于同性恋的法律；第二，社会上还算宽容，但也算是禁忌。我觉得文学要写人性人情。凡是属于人性的都可以写，应该写。就像同志，从古到今都存在，虽然永远是少数，可是哪怕只有百分之二，百分之一，那也有一大群人。他们的处境，他们的感情，值得写。

我蛮喜欢美国一个剧作家田纳西·威廉斯。他说，Nothing human disgusts me——凡是属于人性的，我都不会厌恶。那时候我想，要么不写，要写就绝对要百分之百地诚实，对自己诚实，对读者也诚实。我想这就是作家的神圣使命了。

许：这件事困扰你吗，对当时一个在台北长大的少年，是很大的困扰吗？

白：是这样子的，一定的。在青少年的时候，突然发现自己和别人不一样，当时有种孤立的感情。我倒还是对自己的感情蛮有自信的，我对自己的感情不会去贬低。

写完《孽子》以后，文学界、批评界，一点声音都没有，一片静

寂。可能不晓得怎么定位这本书，很难处理，蛮长一段时间都是沉默。后来才渐渐发现这本书的影响还挺大的，拍过电影，拍过电视剧，现在又上演舞台剧。它三度变形，都有一种突破，尤其是电视剧，拍得挺好，影响很大。我和曹瑞原导演很要好，我说你要是拍得不好，我拉你去跳海吧。这个拍得不好的话，很难看、很尴尬的。后来他拍得真的不错。

拍成电视剧之前也拍过电影，可能也是当时讲同志的第一个电影。不过被新闻局剪了好多刀，有点不完整了。过了将近二十年，2003年，电视剧上映，这时社会的变动很大，很多同志小说得大奖，台湾在变。这么一来，影响就扩散了。我的朋友，一个女孩，她是同志，她母亲不谅解她，母女一年没讲话。后来这个电视剧播出来以后，妈妈看到了，感动了，跟女儿和好了。艺术这种东西，感染力大，说服力大。

其实我们的文学有这个传统嘛，《红楼梦》里面写很多的同性爱，其他小说也有。真正写这个很有名的一本书叫《品花宝鉴》。从《品花宝鉴》到《孽子》，中间一百多年。

我觉得《孽子》的舞台剧最成功，也还是曹瑞原导的，用了现代舞蹈。演阿凤的那个舞蹈家是太阳马戏团的明星，他爬上彩带，真的飞起来，好有意思。电视剧已经蛮感人的了，好多人看哭，但舞台剧更不得了。奇怪那个舞台真的有点邪门，我觉得好像有电流，好多人看哭。我想哭的人不见得跟同志有关系，是那个舞台剧触动了人性，这个最要紧。父子感情，母子感情，兄弟感情，情人之间的感情，这些情字，是触动人性的根本。

《孽子》其实在某方面也很严肃地讨论中国人的父子关系。中国的父子关系很麻烦的，很复杂的。

许：如果父亲看到《孽子》会是什么反应？

白：我想，他会大吃一惊。不过我想他知道我的性向的，他知道的。其实我之前已经写过这方面的东西，我想他知道。我母亲也知道。父母对儿女有种直觉的了解，可是他们两个没讲，不提，不提最好。他对我，蛮器重、蛮尊重的，这点我很感谢我父亲。我的有些自信是从他那边来的。如果我整天挨骂、整天挨打的话，那可能要么变得很叛逆，要么变得很自卑。

许：你在写《父亲与民国》的时候，对父亲的理解发生了很大的变化吗？

白：蛮大的。我后来去查他的资料，看他留下的东西，我觉得我那么不理解我父亲，知道他那么少。我晓得他处境有多难，我越来越敬佩他。从前还不觉得，爸爸嘛，不就是身边的一个人嘛。离你很近的时候，你看到他的尴尬和缺点的时候，你看不到他的全部的。他站在大时代里，我没有理解他。

许：这种想理解父亲的冲动，什么时候开始比较强烈？

白：等我自己年纪大一点的时候。我在念大学的时候一心搞杂志，写小说。爸爸的历史是他讲给我们听的，他讲他过去的辉煌，我那时候太年轻、太幼稚，没有那么大兴趣，逃掉。我真后悔，如果那时候我记下来，那还得了吗？

许：爸爸试图理解过你吗？那一代人是不是都很难理解子女？

白：我自己晓得自己也蛮难搞的，不是那么简单就能懂的。要强求我父亲真的懂我，那也难。

许：你们父子间的冲突或者不理解，像宝玉和贾政吗？

白：完全不是，我父亲是理解我的部分的，他看到我的表面是用功的，又向上的。我犯错不让他知道。所以在他看起来，好像我是蛮乖、蛮好的儿子。当然我也不坏了。

许：你曾说过，写作是把心灵的痛苦转变成文字，对你来说，文学是什么？

白：法国《解放报》问好多作家，你为什么写作。我说我写作是因为我想把人类心灵中无言的痛楚转化成文字。我常常察觉，好多人有一块说不出来的痛和伤，因为他不是作家，他不能用文字表达。我想一般人对人生的了解，对人生痛苦的了解，不见得比文学家少。历尽沧海的人多得是，懂得爱情的人也多。可是文学家有一样是别人不及，他能用文字写出来，所以我觉得写小说可能就是文学家的使命。

许：《台北人》是一种痛楚，《孽子》是一种痛楚，现在最打动你，让你想写的痛楚是什么？

白：我年纪大一点之后，可能比较靠近佛家的思想，常常有很多无常的感觉。佛告诉你，人生是无常的，花都挨不过秋冬，越美的东西，越不容易保存，彩云易散琉璃脆嘛。从家国到个人都是。我想感受比较深的可能是这些。

许：在一个这么无常的世界里，人肯定需要一些更永恒的东西，是什么呢？是情吗？

白：情靠不住的。汤显祖写《牡丹亭》，把情写成永恒，超越生死。后来他再往下走，写《邯郸记》和《南柯记》，那两场梦，一场佛一场道，梦里又有美女，又有金银财富，醒来黄粱一梦，发现人生原来是虚幻一场。可能《牡丹亭》是情到顶了，很难走下去了。情很难办的，人心惟危。

许：情靠不住，那我们怎么办，白老师？什么是相对确定的呢？

白：永恒的东西实在是少，可能还是艺术吧，你创造了一本《红楼梦》，那就永恒了。我们的《诗经》，几千年了，它能抵得住时间的消磨。其他，不大靠得住。

Chapter 03 王小波

“你快回来吧，你要回来，
我就放一个震动北京城的大炮仗”

1952年生于北京

1968年到云南农场当知青，这段经历成为他最著名的作品《黄金时代》的背景

1974年在北京西城区半导体厂做工人，工人生活是他《革命时期的爱情》等小说的写作背景

1978年就读于中国人民大学

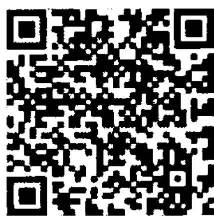
1980年和李银河结婚

1984年前往美国留学

1986年获匹兹堡大学硕士学位，后任教于北京大学和中国人民大学

1992年开始成为自由撰稿人

1997年4月11日因心脏病突发逝世于北京



扫码观看视频

姑娘是我在芒市机场的行李转盘旁碰到的。在人群中，你很难忽略她的马尾辫与挺拔的身材。我想起了陈清扬。

我克制了搭讪的欲望。走出有冷气的机场后，即刻感到自己被热带的闷热与潮湿包裹，一种欲望开始发酵。陈清扬的印象变得鲜明起来，她穿着白大褂，走过山间小路，任凭风肆无忌惮地掠过她的身体。

借着车里昏暗的灯光，我忍不住翻阅起手上这本《黄金时代》。黄色封面，华夏出版社1994年版，定价12.8元。在扉页上，王小波歪着头，双手插进裤兜。照片页旁还写着“文坛外高手——王小波力著问

世”，字体颇为难看。该是1995年秋天，我在风入松书店见到这本书。书名缺乏吸引力，我也没听说过作者的名字，纯粹出于偶然，我拿起来翻阅，正看到王二说服陈清扬行伟大友谊的一段，月光下的“小和尚”直直挺立的描述让我心跳加速。我毫不犹豫地放弃了包装精美的罗素的《幸福之路》，买下了它。

我是个糟糕的小说读者，这本超过四百页的小说集，总停留在前五十页。即使是这五十页，我也常在几个段落间跳跃。时代背景、边境的生活都消失了，只是一个好笑又性感的男欢女爱的故事。我着迷于作者直截了当又想象力十足的性爱描写。

很快地，我发现王小波也出现在一些杂志上，总是两三千字左右的文章，常以个人经插队、旅行、阅读——出发，批评蒙昧、褊狭，倡导思想多元、个人主义的重要性。对我而言，这些零散的文章构成了一个更富吸引力的世界。

九十年代末的大学，也被一股短暂复苏的自由主义思潮冲击。但在那个性格各异的启蒙者当中，他是个例外的存在，也没人比他更富吸引力——他不是抽象观念与思想，而是活生生的个体，像朋友与你天南海北。在经常戏谑的语言之下，是一颗追逐智慧、自由的灵魂。他不仅倡导这些自由，他还亲身实践它，是率先脱离体制的“自由撰稿人"。

他的突然离去使这个形象不仅更鲜明，且凝固成一个神话。对于很多文艺青年，他成了cult式的存在，对他的态度流露出你对生活、世界的看法；他还催生了一个出版门类，他的各式文集、对他的纪念文章层出不穷。

我买了他所有的小说与文集。《白银时代》《青铜时代》里那个光怪陆离的世界从未真的激起我的阅读热忱，倒是《我的精神家园》《沉默的大多数》中那些片段为我打开了另一个世界。借由他，我接触到罗素、卡尔维诺、杜拉斯、王佐良这些名字。我还热衷于收集朋友们对他的描述，想知道他日常生活的样子，一本《浪漫骑士》被我一翻再翻。他的个性比他的写作更令我着迷。

随着大学时光的结束，这种“着迷”淡去。我很少再阅读他，偶尔还被仍在扩散的“王小波崇拜”惹恼——一个反对任何姿态的作家，成了展现某种姿态的标签。我还觉得他或许被高估了，我从未觉得他会跻身伟大作家之列，作品足以流传不朽。他是个启蒙者——或许是过去三十年里最迷人的启蒙者，在恰当的时刻出现在一代人的生活中，这个阶段迟早会结束。

他的生命力比我想象的更顽强，不仅没在公共生活中消失，影响力还顺利地传到了下一代人中。他的一些文字与观点再度跳入我的视野，中国社会的新现实似乎让他的魅力更为显现，他所倡导的一切变得更为稀缺。我重燃起阅读热忱，再度从书架上拿下《黄金时代〉这一次，我把它作为一篇完整的小说，而非荷尔蒙的片段读完，沉浸在王二与陈清扬的爱情之中。在王二扛起陈清扬，有力地拍她的屁股，让她安静下来时，爱情从泛黄的纸页中溢出来，它因荒诞的时代背景更显得有力。

它促成了这次采访。在烟台，我与李银河谈论王小波的个性与思考；在北京一间二室一厅的旧居里，姚勇回忆起印象中的舅舅；还有作家李静，这个他昔日的编辑，或许是最理解他的思想与情感的人。在一个雨后的傍晚，我还前往京郊佛山陵园，我看到被碎砖头压着的笔记本与《白银时代》，笔记本上写满一位扫墓者对死者的感激之情。他的书开启了她的生活，笔迹与语气年轻。我随便翻开一页《白银时代》，写到充满愤懑与挫败的知识分子舅舅。我感到强烈的亲近感，或许接近王小波离去的年纪，我开始理解他的心境。

最重要的则是这次云南之行。在景罕十四队，我见到了他插队时的大队书记，甚至还拿了他的腊肉。老乡们发展出一套对他的说辞，他是个懒惰却热爱读书的“野牛”，记忆与虚构混杂在一起。在一个宽阔的晒谷场，我想，王小波就因此写出批斗破鞋的场面吗？我们还不无拙劣地模拟了一个王二扛起陈清扬的片段，那个机场偶遇的姑娘做了女主角（在市中心的排档宵夜时，我们又碰见了她），穿着从附近卫生站借来的白大褂。这纯粹的淘气，像是对青春记忆的某种确认。

很遗憾，这次对记忆、形象的追寻，它更有关我们自己，而非王小波。他的思想与创作世界，值得另一次更严肃、细微，也更雄心勃勃的探索。



他对我最大的改变，
是让我一生保持激情

李银河

社会学家，王小波妻子

许：这些年你还会想起他吗？对他的书的理解会发生变化吗？

李：他就是我的一段历史，和我的生活完全融合在一起的历史，所以很难说什么叫想起，什么叫没想起。

一般来说，我看书从来不爱看第二遍的，但有时候机缘巧合就又去看一遍小波的小说。前不久我看了一下他的《2015》，觉得特别好，怎么说呢？就是大笑了有七八次吧。有一次冯唐说，他看一个书好不好，就是看能不能让他笑。他说王小波的书让他笑了两回。我对他说那你肯定没看《2015》，《2015》超过你所有的小说。

许：像《黄金时代》《白银时代》，后来你看得很少吗？

李：都是很偶然地，突然间想看一下就看一下。因为我都是第一读者，而且好多小说是我给他抄的，为了投稿嘛，他的手稿有点乱。比如早期的《歌仙》，就是我一个字一个字抄的。

许：他的写作也好，他的思考也好，有这么强的生命力，如果十年算一代的话，基本上两代过去了。这种生命力超出你的预料吗？

李：我觉得应当是在预料之中。我第一次看他的《绿毛水怪》，是在朋友圈子里传的手抄本，当时一看就很震惊。那个时候我还不认得他，后来我说《绿毛水怪》是我俩的媒人。其实那篇小说还相当幼稚，后来他成熟之后，我就说，这个人写出来东西真的是早晚的事，完全可以压箱底，死后再版都没问题的。

我记得有一年我们在美国，跟他哥哥一块儿到佛罗里达玩。他哥哥非常正儿八经地和我们讨论，说在美国靠写作根本就没法生活，绝对没戏。可是那个时候我都没有动摇，我觉得这个人生来就是干这个的，你要不让他写，他得难受死，而且浪费。他后来一直断断续续地写，我也帮他到处找地方发表。好东西，人们自然会看出来的。

许：一直到1997年，他有没有动摇过，放弃写作？

李：他倒是想过，靠这个吃饭不行，但是我没有逼他。从美国回来后我们俩都在北大，我做费孝通的博士后，他也在北京大学社会学所工

作，吃饭根本就没有问题。他1992年从北大辞职，当时我们有一点存款，也就够了，生活水平别要求太高就行了。就是不要孩子，我们商量好不要孩子的。小波有一个发小，说我怎么当初就没想到有这种生活方式。他和他老婆刚一结婚就生了孩子，觉得顺理成章，没想到有这样一种可能性。

许：1977年之后的几年，北京特别活跃，充满新的思潮，新的可能性，小波当时对这些变化感兴趣么？他是什么样的态度？

李：你看那几十年的文学，最早都是按照大纲来的，必须得写工农兵。“文革”之后就出现批判，把道理全反过来，所有伤痕文学就是说过去怎么怎么错，可是王小波，我看他是一言不发。他觉得这和他心目中的文学根本就不是一回事，他心里的文学肯定没有断线。

许：你们刚认识的时候，他是一个很沉默的人么？

李：他这个人特有意思，酒逢知己千杯少，话不投机半句多。在家里、同学里、所有熟人里，他绝对是滔滔不绝的那个人，可要是对着生人，他就一句话都没有。他们班同学关系特别好，一块儿去天津实习，晚上没事的时候就说，听王小波说书去啊。然后他就在那儿唾沫星子四溅，给人家讲故事。我原来还真没想到他是那样的人。而且他特别逗，他有急智，能当场编故事。他有一个好朋友叫刘晓阳，有一次他编一个故事，最后说要把小羊都杀了，老羊就喊“留小羊，小羊是我儿”——最后那句话是编排刘晓阳的。反正他是这么个性格。

许：我们都看过你们俩的情书，情书里的王小波和现实中的王小波反差大么？

李：他就是这么个人吧，说你快回来吧，你要回来，我就放一个震动北京城的大炮仗之类的，这就是他说话的风格。

许：王小波1984年去了美国，一直待到1988年，这四年对他的改变是什么？

李：他主要是在写作，可能《唐人故事》就是那段时间写的。当时我有亲戚还挺气愤不平的，因为用的是我的奖学金，他还一点儿家务都不做，全等着我回来做。那儿有一个挺好的中文图书馆，有很多大陆看不着的书，他那时候读了不少书。他有个老师叫许倬云，是台湾“中研院”的院士，重度残疾，用许倬云的话来说，他们师徒俩就在那儿“聊天”——美国研究生的课怎么上都没有人管的，根本就是聊天。王小波身体也不好，老是支不住的感觉。许倬云说，我们师徒俩东倒西歪，古今中外的就那么聊。可能许倬云对他的印象挺深的，而且对他影响也挺大。小波杂文里提到“我的老师”，说的都是许倬云。

许：你刚才说那段时间他一直在写唐人传奇？为什么唐传奇那么吸引他？

李：我不知道他为什么喜欢唐传奇，大概就是看来看去，觉得唐传奇有一种有意思的东西。其实在整个中国历史中，唐代也是一个特别自由奔放的时期，对身体、对性都没有像宋明理学那么把人弄得像根木头似的。你看他写的无双，疯丫头似的。我早就发现王小波的小说里，女性都写得特可爱。

许：为什么呢？

李：可能他把他心目中的理想女性写出来了。所以老有人问我，哪个原型是你？我说哪有我啊。记得他的《三十而立》里，王二的老婆叫二妞子，是个练柔术的。我妈看了以后还说，哎呀，那个二妞子是你啊。我说哪儿是啊，怎么可能呢？

许：那你最喜欢小波笔下哪个女性人物？

李：我还真没想过喜欢哪个，反正我挺喜欢红拂的，自由地在时空之间穿来穿去，我挺喜欢那种很飞扬的东西。

许：在美国的时候，你们在一起聊什么呢？

李：就是日常各种事情，有话则长，无话则短呗。我不是搞社会学的嘛，有时候一些研究里拿不准的事情，只要和他讨论，他都有自己的看法，对我特别有启发。比如说我回来以后写《生育与村落文化》，我会和他讨论。有一回，他看我写的初稿，说，我给你来一段。现在《生育与村落文化》里有一段是他写的。结果呢，他这个人的文字太与众不同了，明眼人就说，这段不像你的文笔啊。

后来我们搞同性恋研究，前言和尾巴是他写的，还有一段怎样正确看待同性恋，也是他写的。我是写论文的写法，即使写一个个案也是平铺直叙。王小波就不一样了，一写就是闪亮的眼睛之类，这样的话，我是绝对不可能写的。

许：在美国的时候，去欧洲到处乱逛是不是特别愉快的经历？

李：是，买学生通票，可以坐一等舱。三百多美元就可以玩二十多天，去了七个欧洲国家。我记得我们在海德堡的长椅上刻字，说等到将来旧地重游再看看。

许：后来你又去过海德堡吗？

李：没有。

许：小波一开始就对同性恋领域很感兴趣吗？

李：其实那是我的研究题目，他当时在所里是做计算机的。但是我在调查过程中发现，特别年轻的男同性恋不愿意和女性谈。我说那就你上呗，他就去了。有人传我当初搞男同性恋研究的时候，女扮男装跑到男厕所，其实根本就没这事，是王小波去的。

许：但王小波又是不爱和陌生人讲话的人，做这个研究对他有困难吗？

李：反正是让线人带着去的。回来还挺失落的，说到厕所，隔间探出一个头来，缩回去了，又探出一个，又缩回去了。他就问线人，这是什么意思，人家说，没看上你呗。他还挺失落的，自尊心有点受伤。

许：他是1992年正式从北大辞职的吧？怎么做出这个决定的？

李：对，1992年辞职的。当时他觉得特别受打扰，写作实际上需要大块的时间。他教专业英语或者教计算机，总得备课，还是受打扰的。年岁也不饶人了，他的兴趣完全不在这方面，让他做这个不是浪费时间吗？那就不如辞职了。

许：他开始比较多地写杂文就是在1992、1993年吧？

李：对，最早应该是《三联生活周刊》约他写专栏，他也在《南方周末》写过专栏。有人说，王小波不在《南方周末》写了，《南方周末》都不好看了。

许：但他一直不怎么在意，他最在意自己的小说。

李：对，有人要说他的杂文写得比小说好，就跟戳了他的肺管子似的。

许：那你觉得呢？

李：那当然还是小说成就大了。不过有些杂文也写得挺好，像《花刺子模信使问题》，我记得当时有一个北美的作家专门写了一封长信来击节赞赏，说这个作者了不得，举重若轻，用很轻松的语言来讲一个挺深的道理。

许：你怎么看他的文风的形成呢？非常奇怪。

李：奇怪吗？一个好的作家一定是有自己的风格的，写作者没有自己的风格，那他就还没有成功。小波的风格在小说里还不明显，杂文就很明显，你把名字遮住，都能看出来是他写的。我觉得人写作的风格，首先还在于他的思维方式。比如《花刺子模信使问题》里写到，凡是报

了好消息的就嘉奖，报了坏消息的就扔到老虎洞。但做好做坏已经是事实，惩罚报告的人有什么用呢？

许：他去世的时候四十五岁，你觉得这四十五年里，他最高兴的时光是哪一段？

李：我觉得他最高兴的可能还是我们谈恋爱的时候吧。当时他在街道工厂，我在《光明日报》。我给他写信的时候，用的《光明日报》的信封，后来他告诉我，他们全厂都轰动了，我才意识到原来我们社会地位有那么大差别。当然他很得意了，他们家亲戚都觉得好像天上掉馅饼似的，捡个大宝贝的感觉。

许：这二十年来你们的关系从来没有紧张过吗？我看你回忆说没有。

李：可能他脾气太好了吧。其实我觉得也是他要求不高，比如我做饭就不怎么好，从小我们家都吃食堂，哪会做饭呀？瞎做，他也就那么凑合吃了。后来他还给我讲故事——他有时候挺会自我解嘲的，就说有一个女博士，她老公让她下挂面，她把拖鞋下锅里了。他说你至少还没做出这种事。

许：你觉得他懂你吗？

李：他应该懂吧，也没啥深奥的，我的心思最不用猜了，我就是直来直去。我记得和他谈恋爱没多久，我就说分手吧，觉得他长得太难看了，就这一理由，把他气得够呛。后来他问到底怎么回事，我说就是觉得长得太难看了，真没别的原因。他就说，你也不是那么好看。我说得，那行，就接着谈吧。

许：那你觉得你懂他吗？

李：他也没有什么特别难懂的，他也是一个非常清澈的人吧。但是从他说的话里，或者比如从他写的《歌仙》里来看，刘三姐受欺负就是人家觉得她长得太难看，我觉得要是一点儿没有受过这种气，可能也写不出来。但你要问他具体受了什么气，你问不出来，他也不说。

我觉得他心里有时候有一股挺大的劲，这种劲从哪儿来的？一定是从一些挫折上来的，但具体是什么，我就没问出来过。

许：跟你这么亲密的人他都不会讲？

李：不会讲。我可能有一些话，说他说重了。有的作家都是极度敏感的，别人感觉到一，他可能已经感觉到十了，以后也不愿意提了。

许：你觉得王小波身上最持久的魅力是什么？这么长时间还有那么

多人对他有那么强烈的感情，这在当代作家里可能是唯一的。

李：因为他写得好吧。王尔德说过，其实文学没有这个派那个派，文学只有两类，一个是写得好的，一个是写得糟的。他是属于写得好的那类，所以大家念念不忘。

许：和他核心的精神气质、价值观有直接关系吗？

李：他年轻的时候说，要试着创作一点点美出来。我想这里面一定是达到了一点点美，大家看出来了这里面有一点美。他的文字，他写的故事，他创作的人物，他的某个想法，或者整个呈现出来的东西，有一点点美，我觉得大家的喜欢就在这儿。

许：他生前恐惧过死亡吗？

李：他很少提这个事。其实我还是挺喜欢想那些虚无的东西，比如说宇宙和人生的无意义之类。他给我的信里不是也说过，我们在讨论幽冥的问题吗？

在这一点上他挺幸福的，因为爱想这个的人比较苦，常常有失重的感觉。他不怎么想这些，他好像只顾着兴高采烈、兴致勃勃地做他那些事情。

许：现在回忆起来，那二十年的时光里，他对你最深刻的改变是什么？

李：我觉得他使我变成一个很有激情的人。我最近看到福柯说，他和他的男友德菲尔同居了很多年，几乎是一生，他们一直是有激情的，一直处于激情之中。我看了以后很震惊，原来我以为激情是会变的，很快就变成柔情。激情就像熊熊烈火，怎么可能一辈子都保持呢？我觉得我和小波实际上是保持了激情的。这是他对我最大的改变，一生一直保持激情，这个状态应该是最好的生存状态。

许：这很难，感觉基本不太可能。

李：对，可是为什么福柯能呢？而且就是拿福柯的标准，我们也可以说保持了激情，没有变成琐碎的生活。柴米油盐在我们生活里一直没有什么重要性，而始终是一种爱。

许：那你觉得你对他的影响呢？

李：我也许是让他有了实现自我的空间吧。好多人都说我慧眼识珠，特别早就看出他的天分。《卡夫卡传》里说，卡夫卡一直想写作，可是他老得去做公务员，有一次好不容易有可以连续写半年的机会，后来也没实现。在小波的生涯里，我可能是给这个天才提供了环境，他最后辞职，可以整天整天地写，甚至从留学的时候他就是去陪读。如果我

逼着他去赚钱，或者我们有孩子，他就得为孩子赚钱，在这些方面，我没有给他一点点压力。让他实现自我，不用他在谋生上花一点点时间，我觉得这可能是我对他最大的帮助了。

他现身说法地告诉我，自由是什么

李静

评论家、剧作家，王小波作品编辑

许：你可以讲一下第一次和王小波见面的情形吗？

李：第一次见面是在1995年的8月。那个时候正好举办世界妇女大会，我在《读书报》做一个妇女研究的专题，其中有李银河的一本书，《生育与村落文化》，书的序言里说，感谢我的丈夫王小波在统计学上的造诣和他给我的帮助。我在1994年就看过王小波在《东方》杂志发表的文章，当时立刻就很膜拜他，说这是此生一定要认识的人，感觉他是罗素在世。所以看到李银河写的序，我赶紧给她打电话，问这个王小波是在《东方》杂志发杂文的那个王小波吗？她说对。我说太好了，我要去采访你们俩。其实是采访李银河。采完后我和她说，我特别喜欢王小波的文章，从来没有任何一个人的文章给我这么强烈的冲击，能不能见他一下？他那时正在接受《人民日报》一个记者的采访。那时候他们夫妻俩已经在文化界很活跃了，也经常就各种话题接受记者采访、写文章。

许：1994年看的是哪篇文章？

李：《中国知识分子与中古遗风》。现在那种风格已经很普通了，但那个时候读到，我笑得不行。文章里说知识分子在当权者眼里，还是一种需要被教训的物种。说以前有人说过，知识分子三天不打，上房揭瓦，给我笑得前仰后合。这是谁？这么有意思。

不用看很多，就看他一篇短文，就觉得这个人的精神气质有一种知识者的自信，尊严和价值层面的那种自信。1994、1995年那个时候是很虚无的，我在大学里时，读书的感受，周围这些教授给我的感受，都有一种很强烈的虚无主义，精神上有强烈的站不住的感觉，从身边的师长身上，我得不到支撑。看到这样一篇文章，我立刻感觉到，这个人的内心有非常强大的力量，他能够以自身的精神，成为一个肯定的人，一个有尊严的人。好像这是一个特别有钙质的人，你特别想扑上去多看他的东西。而且他又特别幽默。当时王朔如日中天，王朔式的幽默和他的幽默，完全是不一样的。

许：怎么不一样？

李：王朔的幽默是解构性的，他的确可以化解那种意识形态上的可笑的东西，让你付之一笑，但是他没有更多的营养，他也是让你觉得虚无的一个人。作为一个作家，他是可以的，但是那个时代除了寻求好的文学，还需要一种超越文学层面的内心的力量，那是精神价值层面的。我觉得王朔给不了，但是王小波可以。他的幽默是一种对虚无力量的战

胜，他是高于虚无的。你会感觉到，他赢了，而且我很喜欢他赢。王朔还是不想站起来，有点儿站不住的感觉。

许：见到王小波的时候是什么感觉？

李：和我想象的还挺像的，我想象中他应该很低调，有点儿貌不惊人，有点儿不好意思——他总是一副很不好意思的样子。说话很低沉，声音很好听，很羞涩，好像也不是太拿自己的东西当回事儿。

当时我还没看过他的小说，我说您有一本小说《黄金时代》，我挺想看看的。他就打开书柜最底下的柜门，里头乱七八糟放了一些书，从中掏出他那本《黄金时代》。我觉得他挺不拿自己的东西当回事儿。

许：他健谈吗？

李：要看聊什么话题，要聊自己的生活就不太健谈。第一次去他家是为了采访李银河，第二次是去采访他。因为那阵子探讨什么是人文精神，就请各种知识分子来谈一谈人文精神这个话题。我问他都做过什么工作，他很简单地说当过知青、工人、老师，然后说，谈自己好像没什么可谈的。后来谈卡尔维诺，谈莎士比亚，他就很愿意聊。我就想，这个人一点儿都不自恋，对那种伟大的事物，他有足够的敬意。

许：就是这样认识了他？

李：就是这样。回来就读他的《黄金时代》，读完觉得，这是一个了不起的作家。1996年，我研究生毕业，到《北京文学》去工作，我和他说，我要去做编辑了，你成为我的作者吧，把你最好的作品给我。他说反正有一堆作品发不出来，你来挑吧。和他约稿非常顺利。我表达的对他文章的那种喜爱，我觉得还是能让他得到一些宽慰。他可能对于读者的那种真正的感应，还是很在意的。

第三次见他就是在西单，教育部家属大楼。他把《红拂夜奔》给我看。《红拂夜奔》是让我更兴奋的一篇小说。我那时候看书还算比较追新奇，但这样写一个所谓的古代，还是让我大跌眼镜。说李卫公发明开平方根机，有的人死在根号2下，有的人死在根号5下，全是无理数之类，这也太好玩儿了。

他说，转了好几个杂志也没发表出来，我也不抱什么希望，你看看吧。我就把选题报上去了。主编看了说挺好的，但是太长，要他从十八万字压缩到三万字。我都说不出口，最后还是和他讲了，他居然说试试吧，就这样压缩好了。

许：一开始你读《黄金时代》，后来到《青铜时代》《白银时代》，你进入他的这个文学世界是什么感觉？

李：看他的东西是这样的感觉，先是被他的幽默打动，然后被他稀

奇古怪的想象力打动；先被他的文所吸引，渐渐就发现，他有很多意味深长的东西，但是又抓不住。后来我想到一个词，“点彩派”，尤其是《黄金时代》里的几篇，尤其是《革命时期的爱情》，每次看好像都有不一样的感受。今年因为把《革命时期的爱情》改编为话剧，我就又看了一遍，感受又不一样，发现一些无关紧要的闲笔也是意味深长的。

他非常酣畅淋漓地一个点一个点地写，你会迷失在这些漂亮的点里，但是跳出来一看，其实人家有一幅完整的画。这幅画恐怕就是仁者见仁、智者见智，你在什么认识水平就会看到什么样的东西。

《革命时期的爱情》最后一句话是，一切好像全部结束了，一切又像刚刚开始。我觉得王小波就像一个预言家一样，从当时人对待自己历史的轻率的、没心没肺的态度里，预感到这一切还会循环回来。

他在给一位友人的信里说，做一个好的小说家，必须要有绝对的疯狂，又要有超凡的理性，他说这非常非常难。其实他就是这样。看起来，他的每一个细节真是非常疯狂，但最后他表达的东西是极其理性的。他要撒出去写，同时又要往回收，内外交煎的那种张力，对他的内心也会有很大的伤害。



许：你觉得这样一个王小波是怎么形成的？

李：我自己概括，他的小说还是经过了一个从生命驱动到思想驱动的创作过程。他七十年代的那些小说，像《地久天长》之前的短篇，其实都来自他的生命经历，只不过他接受的文化遗产和大多数中国作家不一样。

你看过《绿毛水怪》吗？他写男主人公和小女孩老去中国书店看小说，谈论哪些小说好，哪些小说不好。他是非常心明眼亮的，会说《哈克贝利·费恩历险记》多么好，会说高尔基的《在人间》多么好，他喜欢

奥维德的《变形记》，其实他最喜欢的就是马克·吐温、奥维德，还有萧伯纳。那个时候他的文学根基已经是英美派的了，就是自由主义的文学传统。然后他会谈到，《南方来信》多么恶心，会说《牛虻》这本书起初我们觉得多么了不得，后来发现太微不足道了。当时大家奉若《圣经》的书，在他那儿什么都不是。

《绿毛水怪》可能是1973或者1974年写的，那时候他也就二十来岁，这些判断完全是他的独立判断，不是看任何文学史得来的，也不是听人讲的，他的文学感受力和判断力没有被遮蔽。他结合自己的经历和从文学中获得的遐想，写出一些短篇，一直到《绿毛水怪》和《地久天长》，都是他生命本然的创作。

到《黄金时代》这个阶段，我觉得是他的一个中间点。《黄金时代》和《革命时期的爱情》里，他的生命体验很饱满，同时对现实的思考也非常强有力。这个时候的作品就介于感性、理性的平衡点上，既来自他的生命经历，同时他的思维能力也在成熟。包括《唐人故事》也是很好的。在他靠生命本能写作的时期，他写的东西是特别活泼好看的，像水晶一样。

到了《青铜时代》，其实他已经在摆脱现实中的材料。他有一个雄心，要依靠纯虚构的力量来构筑他的小说世界。所以他的《青铜时代》和《白银时代》完全是靠假想来写的。《青铜时代》因为借用了唐传奇里的故事，他的想象力是有着落的，只不过他完全重写了，但人物形象是有母体的，也是很活泼的。到了《白银时代》，就是纯想象了。到这个阶段，他的理性的成分在加重，他完全是靠着思维衍生的想象力在写作。这个时期的作品，我不是太偏爱。

许：有点干了？

李：对，但好多人倒还是看了《白银时代》被他打动的，这也真是各有不同。

许：把王小波放在中国二十世纪的文学传统里，你会怎么看他的位置？

李：他的艺术性和他的启示性，他的思想的能量，我觉得起码是可以和鲁迅相提并论的。鲁迅的小说也不多，甚至比王小波要少很多，但是我们会看到，鲁迅有一种塑造原型的能力，我们到现在还会指认某些人是阿Q，某些人是九斤老太。这些人物，有一种极强的概括力，这种概括力是穿透古今的，是对一些灵魂类型的勾勒，这种灵魂一直存在。这种穿透力是一个思想型的文学家才有的。王小波也是这样。中国其他好的小说家不是这样子，他们是故事型或者是美学型的，不是思想型的。

许：他和鲁迅最不一样的是什么？

李：最不相似的，其实还是在对个体自由价值的看待上。王小波虽

然不说，但他是一个标准的自由主义者。而且对他来说，个人的创造力是他判断一个社会最重要的考量指标。鲁迅不是的，鲁迅最后明确地说，平等要比自由更重要。在鲁迅那儿，个人的自由不是必须要保障的。所以在个体自由这个概念上，鲁迅还没有太自觉，尤其作为一个知识分子，他觉得自己有牺牲的义务，他会推己及人，要求精英阶层为大众、为更苦难的人牺牲自己。

许：写完鲁迅的剧本，是不是反而让你对王小波更理解了？

李：对，会理解王小波为什么有时候会对鲁迅不以为然，虽然王小波好多语言方式都是从鲁迅那儿来的。什么“拿肉麻当有趣”，还有揶揄古代文人的趣味，这些都是鲁迅的话。包括《青铜时代》，也是和鲁迅的《故事新编》一脉相承的。

许：王小波的作品里，哪些片段让你印象特别深？

李：我最强烈的感受就是，在李银河之前，王小波一定爱过一个女孩，那个女孩死了。这种感觉来源于《绿毛水怪》和《地久天长》，两个小说都写到男主人公爱的女孩死了。我就问李银河，王小波是不是在您之前，爱过一个女孩，那个女孩很早就去世了。她说还真是，是谁她也不太清楚，好像在“文革”的时候，那个女孩就去世了。

我觉得这对他的刺激非常大。我后来看康拉德的《罗曼亲王》，里面讲罗曼亲王和他的妻子感情甚笃，没多久他妻子病死了，于是他骑着马在庄园徘徊了几天后决定，要去前线反抗俄国。罗曼亲王是波兰贵族，本来很受俄国皇帝宠幸的，但他决定要以普通士兵、以谁都不知道的身份去上前线。我觉得这种心理移情和王小波很像。他爱恋的女孩的去世，可能会使他更加鲜明地看到爱情的本质和历史荒诞性的本质，产生和它战斗到底的决心。这个亡灵会让他变得更纯粹和更强烈，一定是的。

许：你听到他去世的消息时，是什么情况？

李：那两天我正好生病，没有上班，一上班同事就告诉我，他去世了。我想到陈清扬，她不停地哭，希望能够把自己哭醒，一切就是一场梦。我当时也是这种感觉，希望这是个梦里的消息。

同事说你看《北京青年报》的报道，我一看好像是真的了，第一反应是给他家打电话，李银河在电话那边哭。我好像要找一根救命稻草一样，一定要见到一个和他有关系的人，中午就去他家了。

那个时候我很年轻，二十五六岁，的确有一种精神支柱倒塌的感觉，好像因为这个人不在了，我就没有办法爱这个世界了，当时的确是这种感觉。

他去世之后有过一个追思会，是他的朋友举办的。他们说他特别热心，他心脏不好，但是他们搬家，他骑着三轮替他们搬家具。后来我在

小波去世八周年的时候采访他的大姐，他大姐说，小波去世之后她才知道，他的那些男同学都觉得他是一个特别有义气的人。其中一个朋友说，小波太重感情了，当知青的时候，和小波离着大概有一百多里地，还隔着一座山，听说他生病了，小波二话不说就穿过森林去看他，回来差点儿被老虎吃了。他就是特别热心肠。

最后一次见小波，我记得是1997年的4月1号还是2号。他给我打电话，说《红拂夜奔》在《小说界》发表了，你要不要一本。我说要，要。就过去和他聊了聊。走时他送了我一段，说那再见。我还回头看了看他，他一直都是头发蓬乱，穿得像个工人大哥似的，走路踢踢踏踏的。我当时还挺高兴，我想，认识这样一个人，生活还蛮美好的。那是最后一面。

许：前后你们认识了两年左右？

李：对，也就两年，见面也不太多。可能因为我特别看重那种精神上的拯救，我觉得他对我来说像是具有拯救意味的人。因为我很长时间非常抑郁，不太善于表达自己，情绪低沉，好像分外不自由，所以非常渴望和珍惜能够让我找到自由的源泉。二十多岁遇到他，对我是有这样一个作用，他好像现身说法地告诉我，自由是什么。

许：你觉得他自己自由吗？像他文字中这么自由吗？

李：那就看自由的含义是什么。如果说自由是随便，他肯定不是那样的。但是要说自由是运用自己的意志和理性去做想做的事情，我觉得他是自由的。他能够做他认为值得做的事儿，而且用最彻底的方式去做。

要活得自由、有趣，这是他对我的影响

姚勇

水木年华前成员，王小波外甥

许：对我们来说，印象最深的就是小波给你做思想工作，实际情况是怎么样的？

姚：我也是他去世之后才看到那篇文章的，他写的确有其事，出入不大。

那个时候我老搞摇滚乐，身体不好，学习也很差，就是学渣。所以，我妈让他劝劝我。我在床上躺着呢，我舅舅就坐我旁边和我谈话，说你还是要先拿到毕业证，怎么也得有一个进入社会的通行证。类似的谈话有好几次。

许：对你有影响吗？

姚：我觉得对我影响挺大的，因为他很严肃地谈了两三次呢，尤其他个人经历也很丰富，国外念书回来，他讲的话对我还是影响很大的。我就想怎么着也得拼命把毕业证拿下来。

许：他去世之前，你意识到你舅舅是一个被很多年轻人喜欢的人物吗？

姚：没有，完全不太清楚。但是我很早就看了他的作品。当时有两本印象比较深刻，一个是在香港出版的，叫《王二风流史》[18]。在那个之前，还出过一个小册子，叫《唐人故事》。

许：你当时读是什么感觉？

姚：那个时候我非常小，感觉和鲁迅的《故事新编》有点像，多的感觉是没有。认真看的其实是《黄金时代》，华夏出版社出的，那时候我已经上高中了，我爸妈只要碰见人就推荐。

许：看了什么感觉？

姚：高中看还感觉到有点色情。那个时候我喜欢音乐，但是环境不允许，有些压制。可能这个方面我对小波的东西有一些共鸣。小波讲的也是在特定时代下被压制的感觉，同时对男女之事还有一些描写，那时候对我来说都是比较新的。

还有印象比较深的，就是要活得自由、有趣，这方面我受他的影响比较大。后来上大学对我影响大的其实是他的杂文。

许：他去世之后，有一个悼念他的风潮，这是不是超乎你们家人的预料？

姚：对，当时互联网很不普及，主流媒体也不会说。

许：后来是不是很多人碰到你说，你就是那个做思想工作的小波的外甥？

姚：对对对。他那篇文章算是给我的最好的遗产。

许知远；小波去世二十年了，还有那么强的生命力，你觉得是什么原因？

姚：这事我想了很久，我其实没想明白。我个人的感受，是对他的一些话记忆比较深刻，他说他把人分成我们的人和他们的人，《我的阴阳两界》其实就是说有些人一看就是我们的人，有些人一看就是他们的人。

我理解他的意思是说，其实这个世界上，粗浅地分，有一部分人追求功名利禄，物质或者权力；有一些人追求精神层面，知识、智慧、艺术。那么我顺着我的喜好活下去，其实也是很有意义。

许：你觉得小波要活到现在，他会喜欢这个时代吗？

姚：我觉得他在任何时代可能都那样，他有他的追求，他的追求我觉得在什么时代都会是那样，因为不从主流，必然会遇到一些障碍。

Chapter 04 陈嘉映

人一定要求真，
而且要对遥远的事情求真

1952年出生于上海，后迁居北京

1968年在内蒙古突泉县插队

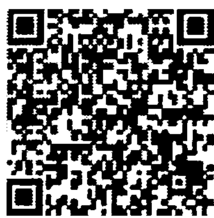
1977年考入北京大学德语专业

1990年美国宾夕法尼亚州立大学哲学系博士毕业

2002年任华东师范大学哲学系教授

2008年任首都师范大学哲学系教授

代表作有《说理》《语言哲学》《何为良好生活》等，译有海德格尔的《存在与时间》、维特根斯坦的《哲学研究》



扫码观看视频

在前往青岛的火车上，我试着读布莱恩·麦基的《思想家》。这位哲学教授兼节目主持人，在二十世纪七十年代中将十五位当世著名的哲学家请到了BBC的演播室，谈论他们的哲学与思考。

我原本想，与陈嘉映的采访应该是这种形式。打开书后，却陷入了尴尬。即使对这些哲学家的著述略知一二，却几乎跟不上他们的思路。这书名不无误导，它的英文是TalkingPhilosophy（“与哲学家对话”），却被翻译成“思想家”。哲学家与思想家，尤其在现代社会，常常生活在两个时空。前者通过质疑来缩减世界的复杂，后者通过追问去编织观念之网。前者越来越陷入一个行内人的自我言说，后者则适合我这种业余者的进入。

尽管陈嘉映更喜欢被列入思想家的行列，他最显著的身份仍是哲学家，一些人称他或许是中文世界最接近“哲学家”头衔的人。我们这个民

族以高度实用化的生活著称，形而上的探讨从不是我们的热忱所在。在北大读书时，我零星翻过几本哲学史，至多能被叔本华与尼采吸引，因为他们都是出色的作家，充满了警句。但类似海德格尔、维特根斯坦这样的人物，我压根儿搞不清他们在说什么。

在当时的北大校园里，陈嘉映就以海德格尔的翻译者著称，他的周围聚集着一群热衷思辨的青年，其中一位日后成了我的朋友。那时走在人群中，他常有一种窥见世界秘密的隐秘快感。我从未试图接近他们，或许也是因为担心在他们面前暴露自己的笨拙。

在青岛，这种强烈的笨拙感再度出现了。陈嘉映坐在一旁，身着短裤与格子衬衫，短簇的头发向上挺立着，脸上带着一贯的放松。他是个温暖、喜欢言笑的人，似乎可以融入任何谈话中。

令我不安的是，这一次，我想融入他的思维。我很担心，我那惯常的伎俩派不上用场，倘若和一个哲学家不能谈论维特根斯坦，那多少就像与一个湖南厨子不谈论辣椒一样。

但我的确没有能力追问维特根斯坦。带着这种尴尬，我们的谈话反而变得更为漫长。整整两天，我们在青岛闲逛、喝酒，试图谈论一切。一次午饭时，在吃了一只牡蛎后，他说真希望能像希腊人一样生活，将生命体验与思辨高度结合在一起。他还引用了一位希腊哲学家所说的理想人生，很可惜，我忘记了具体细节，大约是——年轻人是纵情享乐，接着是探索世界，中年后反思自我，到七十岁后，又发现自己一无所知，最终跃入火山。

我们是有共同文本背景的最后一代人

许：哲学是爱智慧，在这个时代，做一个哲学家是什么感觉？

陈：我年轻时候的经历有好处，那个时候被孤立是很正常的，所以我很年轻的时候就习惯想自己的，干自己的，不怎么在意别人怎么想。

许：你这次去希腊旅行是什么感觉？现实的希腊和从书上看到的有什么联系？

陈：我就是一个旅游者，看了个浮皮潦草，跟今天的希腊、跟古代的希腊都没多大关系。但我第三次去希腊是和希腊人有一点颇浅的接触。有一个导游女孩嫁了一个希腊人，在希腊待了六年。她对希腊文化有真正的兴趣，挺为希腊骄傲的。我们聊得挺好。她有一天给朋友打电话，闲聊说，我们这个团里有一个老头，对希腊很了解，这老头姓陈，陈嘉映。

她朋友是谁呢？是在北大听我课的学生，在希腊待了十年。当天刚刚到，他马上就动心说想见我，当晚在圣托里尼岛，我们看了一个阿里斯托芬的戏剧《鸟》的演出。当然我也听不懂希腊语，看了二三十分钟就走了。但和他们的希腊朋友算是有点接触了。其中有一个希腊很著名的画家，我和他有点一见如故，他邀请我到希腊住半年。我们聊得比较多，也聊到了希腊人和古希腊的关系。

思想精神这些东西，大多数情况下是和思想产地的经济政治力量相联系的。大多数时候一个政治体衰败了，还有什么好的思想？但也有例外，希腊就是一个例外。希腊后来变得那么弱，但它仍然在影响罗马时期。

许：希腊那种追问的、争辩的方式，和他们政体的衰落有关系吗？

陈：我觉得关系不太大，这个问题应该倒过来说。史学上有一个讨论，一般情况下，统一的政治体更强大，会压制一些小型的政治体。所以我倾向于问题不是希腊城邦为什么会灭亡或者会衰落，而是倒过来说，希腊城邦居然可以存续这么长时间。因为从政治学角度来讲，这样一个小的政治体没什么优势，早就该灭亡的。

许：所以是思想优势使他们存续更久。

陈：对，我会倒过来看的，是希腊的优势导致这种政治体居然能够持续这么久，乃至在罗马世界中还能存续这么久。

许：希腊思想和科学革命有很大的关系，科学革命和现在的技术革命又有特别大的关系，造成西方的兴起；照中国人治国平天下的目标，

肯定希望有自己的科学革命、技术革命，那如果没有呢？

陈：我感觉是这样，希腊思想和科学革命之间的内在联系当然非常深，乃至海德格尔说在柏拉图和亚里士多德的时代，已经规定好了这样一个近代西方的道路。但科学革命一方面是希腊思想的传承，另外一方面，它只是希腊思想其中一个面相的发展——追问真理。这种追问已经产生变形，我不去细说这个变形，总之有一点没有变，这完全是一种好奇的、认知上的，而不是实用的。虽然笛卡尔和培根也会说它有用，但是你看一看，实际也没什么用。在笛卡尔的时代，在培根的时代，那是为了忽悠皇室掏钱才这么说。到了十八世纪，科学与技术相结合，才真正有用。

某种意义上，这个是有点偶然的，人们不知道科学后来会那么有用。中国人那么关心有用，当然就关心科学技术，但因为就关心有用的那一块，所以这个爱好一点也没有把我们带向希腊思想。我们从科学技术相结合的角度，开始对这一块感兴趣了——从十八九世纪往后，而不是十八九世纪往前。

我老说中国入学科学一点问题都没有，学得特别好。一到西方，得那么多诺贝尔奖。一共就几个人做基础理论，就做成这样了，中国人对科学技术的能力和爱好，是相当强的。但是科学思想上的改变，基本没中国人什么事。哪怕到了二十世纪，中国人已经开始介入科学研究，这种基本科学思想基本全是西方人在做，日本人在做，没有中国人什么事。

许：所以某种意义上，现在的硅谷和希腊思想之间，其实是有一条绵长的线在发生关系的。

陈：是这样的。这条线现在当然成了所谓的主流，但要看你是从辉格历史学[19]还是其他什么角度来看，往回看这是主流，但从希腊思想看，这就是一个支流，不过这个支流变大了。

许：刚才是闲聊，正式采访还是会围绕你思想成长的经历。那我们就先从你的少年时代开始，你是1952年出生，最初几年是在上海度过的，对上海有什么特别的印象吗？

陈：有一些印象。值得说的，我现在只想起一句，和北京比，上海绝对是大都市。当时北京就是一个乡下的镇。

许：1966年之前，中国已经发生了各种各样的变化，对社会情绪的变化有印象吗？

陈：就是跟着混。1958年之前，少儿时候的那些印象都是零碎的。1958年，我到了北京，对我个人这是很大的转变。从上火车起，长篇的记忆就开始了，就开始有事件式的印象了。再来就是1966年，从那时候开始，我一下子就变得有判断力了。

许：现在回看起来，你觉得你的父亲和母亲，各自对你的影响是什么呢？

陈：我们家特正常，反正我不觉得有什么少年创伤记忆之类的。我家算中上等的家庭，普通干部家庭。要说有点什么，我父亲有点谦谦君子，换句话说，就是特别道德的那种。

我们家以前是个比较大的家庭，当时有许多海外亲戚，因为我父亲婚姻、政治道路的选择，这些海外亲戚就登报和他断绝关系了。

但是到了困难时期，海外的资本主义把中国宣传得非常苦难，其实也就是实际发生的情况。他们还是可怜国内的小弟弟，就寄东西回来，猪油、糖什么的。我父亲就召开家庭会议，想退回去，因为他是共产党员。但我母亲的意见是留下来，因为我们饿得要命，而且小孩营养不良。那时候我大概十岁，我哥哥十三四岁。我们兄弟三个也需要表态，商量完一致支持我父亲。我还记得我和我哥哥去邮局退还这些东西，不想让资本主义嘲笑我们。

许：这么有觉悟？

陈：对。看来是还不够饿。总之，我父亲和我母亲就是这样的，我父亲是一个道德君子，什么都按原则做事，我母亲就和大多数母亲一样，比较感性。小时候以为我身上的优点主要来自我父亲，但是后来长大了，觉得那种对生活本身的热情是来自母亲。

许：1968年你去内蒙古插队，读书的圈子是很快形成的吗？

陈：很快。这也是偶然的。正好我们有好几个青年点都是所谓的高知子弟组成的，都读过点书，箱子里也有点书，所以很快就形成了读书圈子。

许：你插队带过去的是什么书？

陈：我父亲是工科知识分子，实际上我们家没有什么书，也穷。但是我的藏书挺丰富的。那是在1966年底的时候，我哥哥陈嘉明的同学们，有时候出去抄家会抄出一些书来，他们自己不读，但知道我比较爱读书——我小时候有点爱读书的名声在外，就把好多书送给我。比如《李太白全集》《杜工部集》《资治通鉴》《静静的顿河》《安娜·卡列尼娜》，反正抄到什么就给我什么，我就把它们带到内蒙——就是没什么哲学书，我刚去插队的时候没有哲学爱好。

许：七十年代初有很多不同的读书小组，可能分布在内蒙古、在云南、在白洋淀，你后来有个定义，说这是有共同文本背景的最后一代人，大概是讲过这么一句话吧？

陈：对，我是这个意思。以前有一些书，咱们叫作经典，其实就是必读书。任何一个读书人，你不能想象他没有读过。可能在他阅读的清单上，这些书就占了百分之九十。不管你是什么观点，什么爱好。比如宋朝这些理学家，不管你是哪派哪流的，读过的书要开个清单，肯定百分之九十是重合的。今天正好相反，拉十个读过点书的年轻人坐在那儿开清单，可能也就百分之十是重合的。前一种情况叫作有共同文本。我觉得我们是有共同文本背景的最后一代人，大家读的书都差不多。

许：你的书里提到一段特别浪漫的时候，说是七十年代初，回到北京在家里聚会，有不同的人进进出出。有人在听贝多芬，有人在争辩中国的未来。现在回忆起这段青春时光是一种什么样的感觉？这应该是很罕见的。

陈：在当时不是特别的罕见。我们同龄人聊起来，在北京像这种场景至少得有几百家。这些场景就发生在王朔写头一批故事的那个年代。什么年代呢？就是我们这些老炮儿下乡了，王朔他们占领北京了。再过几年王朔这帮人也out了，这个社会就开始正规一点了。大概就是我们这两拨人，在家里喝酒，横七竖八睡一地。那个时候家长们都被清出去了，基本北京城都是干部家庭嘛。我们家是这样的，父母都在干校，我们哥仨，你有你的朋友，我有我的朋友，聚到一起，就特别多了。我们家就成了据点。

许：当时你在群体里是个什么样的形象？

陈：就是小跟班、观察者。跟这些人我没那么全心全意，我哥也不能说是全心全意，都是有点过眼云烟，喝起来就特热闹。过后我可能比我哥多点反思。那时候我就比一般人会思想一点，有爱思想的可能就愿意跟我多谈一谈，一般不怎么在乎思想的，找我喝喝酒就好了。

许：在内蒙古的读书会，知识是没有秩序地到来的，突然黑格尔、庄子、贝多芬一起来，时间都是错乱的。这对你个人的影响，包括对这代人的塑造是什么样的？

陈：这分三个小点说。第一点是，一开始是错乱的，但很快自己就会有一个系统性的要求，把它分门别类。比如说想读世界史，从埃及读起，然后读希腊、罗马，第一本书也不知道它是干吗的，第二本也不知道，但是到了第四五本书的时候，就能感觉到其中的顺序。第二小点就是井底之蛙。当时没有太多比自己高明的人，连书都很少，所以很快就以为自己不错，实际上就是高中水平，但是以为自己是个学者了。第三个比较深一点的问题就是，到底什么是知识的秩序？我跟“民哲”开过一个会，当时我一上来就讲，我也是“民哲”。这可不是谦虚，我不是“民哲”是什么，我在内蒙，买两本黑格尔在那儿读，比现在“民哲”还“民哲”呢。

但是，你又不能否认我和他们有很大的区别。前一段我和我的学生

还在讨论这个问题，就是我和“民哲”的区别到底在哪儿。接下来的问题就是，我的学生难道就不是“民哲”吗？谁规定他们在大学读的就是合理的知识结构？这个问题我后来想清楚了，刚想清楚。我觉得我跟一般“民哲”的区别在于，不管我的知识是按照什么样的顺序到来的，但是我努力读懂它，不像“民哲”读东西是为建立自己的体系服务的。

年轻人还是会爱人文的，哪怕少一点、慢一点

许：初读康德是什么感觉？

陈：我记得我和我哥嘉曜都是夜里读书。两边各一张单人床，中间一个大书桌。规定好一个小时不能说话，因为一读可能就很激动。我记得读康德的时候，我在读《纯粹理性批判》，他在读《实践理性批判》。我们关心决定论和自由意志的问题。康德提出二律背反的概念，一方面世界是被决定的，一方面人是有自由的。

总而言之，康德当时提出这个概念，对于年轻人来说，有一种极大的解放感。人是自由的，我们可以自由地创造新世界，人可以超出任何束缚，哪怕生活在中世纪最黑暗处，理性的光芒照样可以逐渐照亮自己的生活，再照亮周边的生活。通过唤醒那些沉睡的人，理性的光芒最后会普照一切的。

许：你是什么时候开始练习拳击的？

陈：我打拳击可早，就是在“文化大革命”盛期，1967年、1968年的时候，那时候很多年轻人都练摔跤、打拳、习武，还没读过金庸，但是都想做金庸笔下的那种人物。

许：战斗力行吗？

陈：我不行吧，打过几次群架，没有太多的实战经验。按说我们那代人没打过群架的人也不算多，但是真正一天到晚老打架的也不多，大多数像我这样，打过几次。

许：进北大是什么感觉？

陈：像莎士比亚说的，Everydoghasitsday.每个人都会有他一生中比较高位的地方。有的人是中学的时候特优秀，后来看也一般。有的人是在三四十岁创业的时候特优秀。我觉得我们那个小团队，可能在那个时候是最优秀的，到哪儿都显得比人高明一点。

进北大、清华，如囊中探物，大概属于这种。这个还是次要的，当时说起政治和其他的来，我们先知先觉得不得了，几乎从来都是我们影响别人。别人还在谈什么辩证法，什么社会主义革命，我们那个时候好像就对世界了解得不得了了。总而言之，显得比别人明慧很多。

客观上是这样，而且主观上特牛哄哄，所以在北大觉得挺丧气的。想想，积累了十年的精英，准备在北大风云际会，结果一看就那么回事。

在此之前你所谓高出别人的那些知识，实际上真货也不多。无非就是一帮哥们儿聊天，你显得比别人多懂一点，实际上以当时我们的知识和见识水平，在知识世界中不可能有任何贡献。所以那就是一个节点，到后来谁比谁强就不算什么了。

许：得意时光过去了？

陈：对对对，剩下就是干活了。

许：初读海德格尔是什么感受？

陈：之前我已经零零星星读过一点，等大规模读和翻译《存在与时间》时，对海德格尔已经有点了解了，感觉非常震撼。它一是直入那些哲学运动的最深处，一是对西方哲学传统的批判非常强有力。我自己脑子里的西方哲学主要还是传统的西方哲学，海德格尔的批判力、瓦解力非常震撼我。

许：熊伟[20]上过海德格尔的课，他讲过他印象中的海德格尔是什么样子吗？

陈：可惜熊伟不在世了。这些轶事他讲给我听过，但过后我不太能够复述。比如他说有一次海德格尔在讲课，大家坐底下听。快下课了，话题也正好引到那儿，海德格尔就停下来，对着听众说，但是问题在于，“Was ist der Mensch”——大概意思是说：根本的问题在于，人究竟是什么呢？他合上课本就走了，教室里鸦雀无声。

听众被灌了一节课的迷魂汤，正不知所以，突然扔下这么一问题，老师走了。然后大家开始缓过神，一个个闷头无语地走出教室。反正诸如此类的奇闻轶事。



许：八十年代国内这么强的“文化热”，你那时候基本都在美国，远远地看是什么感觉？如果你在中国，卷入这样一个“文化热”里面，会是什么状况？

陈：我个人对这一类事情不怎么敏感。我是特别消极的，随遇而安的，不怎么积极选择。我老说，你给我什么，我就吃什么。也有一些有点后悔的事，但不特别重，我可以从头说起，这也算一个比较典型的例子。

我出国就挺消极的。八十年代初的时候，大部分人都想出国，我也想出国，但我没有去办。熊伟去开一个国际会议，认识了我后来的导师。他是个大学者，深爱海德格尔，听说中国有一个年轻人翻译《存在与时间》，对他来说这是一个大新闻。他说，这个年轻人愿不愿意来，如果来的话，我来带他。这在当时的气氛下是个特好的机会，熊伟回来就和我说了这事。我当然愿意去，就去了，挺被动地、随遇而安地就去了。

是去的宾夕法尼亚州立大学。稍微有点了解之后，我那些同学就说，像你这种身份，应该去哈佛，宾大不是特别能容下你，宾大治学水准不是特别够。

我也有点想转到哈佛去，但是意愿不够强烈，也没有谁帮我把事办好，也就没去。我拿到博士学位后，导师让我去德国当洪堡学者。因为当时洪堡基金的主席是他的一个哥们儿，对我也很感兴趣，就让我做一个研究计划。特别累，刚刚做完博士论文就想歇着，做了做也没太大的动力，后来就回国了。

这些事回过头来说，有没有点后悔呢？没做洪堡学者我不是特别后悔，但是没去哈佛，我有点后悔。我觉得要是当时去了哈佛，可能在智性中会更强一点，我可能贡献会大一点，可能。

但是又没有那么后悔。宾大课业不那么紧，可以溜达可以玩。我在宾大时，用寒暑假的时间，把美国四十八个州——除了阿拉斯加和夏威夷——溜了好几遍。在哈佛你玩不成，博士生每天睡四五个小时，书读不完、报告做不完，要求特别高。所以这得失也很难说。

许：你是1993年回到北京，那时的气氛和八十年代已经有非常大的区别了。

陈：我回北京，不像当时大多数人文学者那么悲观，说中国的人文从此就算完了。才过两三年，已经没有年轻人再对文化感兴趣，都在讲要先富起来。一夜之间人文学者的地位一落千丈。好的人文学者要么跑了、下海了，留在学校的，也不被重视了。总而言之，一时是悲凉之雾，遍被华林。我的感受倒没那么严重，因为毕竟身在局外。

另外我觉得，中国那么大，当然不会所有人都爱人文。年轻人还是会爱人文的，少一点、慢一点，但还是会有。

我最希望我的学生拥有的，是求真

许：如果你的学生刚入学不久，问陈老师到底什么是哲学，你会怎么回答？

陈：有好多好多种回答，我挑一种吧，这种回法我已经顺溜成套路了，就是以说理的方式达乎“道”吧。

许：那“道”又怎么解释？

陈：一个丰满的精神世界吧。这个精神世界不是指个人的灵魂生活，而是个人的精神生活和世界的精神客体相通的一种状态，大概可以这么说。

许：存不存在某种核心的东西，是你最希望学生拥有、最渴望传达给他们的？

陈：那我会说是求真吧。人们在好多事情上，一定是有求真心的。比如今天吃的是什么，菜价是多少，油价是多少，到北京要几个小时，大概所有这些事情上，人一定是要求真的，否则寸步难行。但是人在有些事情上是不求真的，用我的话说就是，天边海外的事不求真。比如夏商周三代，断代断在哪儿了，不求真，无所谓的。

在我们的精神世界，我们都讲境界高低，不讲真。希腊人的思想有这么一个特点，它对遥远的事情求真。最好的例子就是自然科学。任何一个文化都有关于天的种种理论，只有希腊人会去算地球有多大，地球离月球有多远。他想方设法地去算，实际上算的结果相当准确。

这个例子好，是因为它能算。精神世界的大多数东西无法计算，但是希腊思想用同样的方式来对待。什么是真的生活，真的人格？什么是真正的自由意志？真正良好的政治是什么样的？虽然这些事情不像地球到月球的距离那样，有一个唯一的答案，但希腊人是用这样的精神去对待这类事情的。他认为这里头有对错，而不只是有高低。

这样的思想态度，我觉得是希腊式的。后来的自然科学显然和希腊的这种思想相关，所以别的不受希腊影响的民族不会有科学，不管他多聪明。这是希腊人精神生活中一个不可缺少的维度。中国人对这种思想还很陌生，倾向于很快走到境界的高低之分里去。

当然，这么说也是把事情说得稍微简单了一点，也绝对化了一点。但另外一个意义，其实也是我的《何谓良好生活》的副标题——“行之于途而应于心”。用老话说就是：活个明白。活个明白当然是说他有真性追求的。活个明白这一条，在中国的生活形态中也是非常重要的维度。那么我们就尝试用中国的活得明白，去和西方的真理追求来对话看看。我不一定说得好，但是强为之说吧。有一条就是，真理追求不只是活得明

白，是一种更宽阔的追求，乃至于到了中世纪，会和信仰中的明白等连在一起。可能没有办法一言以蔽之，总的来说，西方求真的幅面要更宽。

所以一个希腊哲人想活得明白，他会去关心太阳绕着地球转，还是地球绕着太阳转。一个要活得明白的中国人，会觉得那不相干的。大概是这样的。

许：你写了《何谓良好生活》，伦理生活的重建需要什么样的方式呢？

陈：读书人讲伦理生活重建，我几乎一点兴趣都没有。我觉得，要是中国人的伦理生活有重建的那天，那肯定是因为历史变了。比如说因为我们富了十代了，或者是新的技术发展了，家庭消失了，大家都在网络中性交了。总之，这和你鼓吹什么不鼓吹什么，几乎是没关系的。

当然，这些人的意愿，我会说挺棒的，但是对结果我不会有任何期盼。这不是太明显了吗？从古到今，哪怕像孔子这样的大德，他重建过谁的伦理生活呢？

还有很多人说过，有音乐和没有音乐的世界，本身是不同的。在这件事情上，我强烈地和常规想法不一样。我们知识分子设计一个政体或者设计一种人类生活，或者做一个音乐来改变人心，我当真不相信。

精神生活的本性就是这样，它产生出一些作品，有过这些作品的人类跟没有这些作品的人类是两种人类。所以希腊和迦太基是不一样的。迦太基曾经那么繁荣和强大，但现在谁还在谈论迦太基？如果人类产生过很多迦太基式的文明，没有产生过希腊，我们就不是现在的人类。所以，我们是在这个意义上受到希腊的影响，并不是说希腊通过什么具体的东西来改变我们。这种影响是那种泛在的、你不知道在何处的影响。你读《荷马史诗》影响你了吗？你读李白影响你了吗？谁知道。说不定哪里就影响了，随时都可能影响。但是我唯一不能接受的就是，我们设计出一个作品，这个作品就像某种技术一样，影响我们了。人们没有任何经验证据证明有过这样的影响。马克思主义倒是有，马克思主义有巨大的影响，但没有一条影响是马克思要的。

许：那回到希腊精神，埃斯库罗斯也好，苏格拉底也好，跟希腊强大的原因之间其实没有什么关系？

陈：太是了。我曾经和一个大领导聊天，他说，“陈老师，你说说哲学能够为咱们国家做点什么，我来支持你们”。我说，我不知道柏拉图和亚里士多德为雅典做过什么，如果真要说做过什么，那就是他们让我们到现在还知道有雅典。我的问题是反过来问的，雅典能为亚里士多德和柏拉图做点什么？那是人类精神最高的花朵，是你为他做，不是他为你做。

许：你在那本书里讨论很多的，就是普遍性和特殊性。书里也提到，在很多国家和地区，政权利用所谓的特殊性来压制很多东西。我们承认那时候印度的特殊性，但烧新娘怎么办？或者我们中国裹小脚，又怎么说？我认为基本的自由、尊严是有普遍性的，你怎么看呢？

陈：用普遍性的方式来说，就是说有一种普遍的价值，比如说人权。当然我们首先就得问，这个普遍性是事实的普遍性，还是推论出来的普遍性。而事实的普遍性已经被否认了，比如印度当时还有烧新娘。你说烧新娘违反人的基本本能，那肯定说不通，他们这儿就烧。那就得说，在某种意义上，有一种普遍的人性，烧新娘是违背普遍的人性的。这就变成了哲学构造，这个哲学构造永远构造不出来，从来没有一种理论也好，一种价值也好，最后大家都认同了。这是我对普遍性本身的质疑。但烧新娘，肯定也不是我的态度。所以有几种情况，最简单的就是，强势的价值体系加到你头上。这个价值体系——我现在指出它是强势的，没说它是好的——如果还挺好的，它就在强加的过程中有了吸引力。印度人以前烧新娘，但是英国人去了，说必须禁止。慢慢地，一些印度人体会到强加的价值体系比传统的价值体系还要好，慢慢就信了，就接受了，世界上的价值变化，主要是这么发生的。

所以现在人都说，你普遍啥呀？也不过是西方的价值体系，而且是强加给我们的。普遍主义者就开始反驳人家。其实呢，不是从这儿反驳，是从接受下来之后。我们现在说的普遍人权，的确是西方最先发展出来的，它确实是跟着坚船利炮来的。所以好多价值，其实我很认同，但是我对他们的争论方式不满意。我觉得他们缺乏说服力，说服方式虚构。就好像天生有一个人权，天生有自由。全世界哪儿都找不到天生的人权，是在一些特殊的社会形态下发展起来的。然后它被人用那种方式、这种方式接受，它变成相当普遍，也还没变成完全普遍。

我不是特别焦虑，
但我怀疑这是一种自我保护

许：你感觉到科技产品对你的异化了吗？

陈：这毫无疑问。比如说电脑写作就改变了我写作的方式。你看古代人写的信，像范文似的。他的思想习惯，就像我们年轻时候的思想习惯一样，是把句子都组织好了，甚至把文章都组织得差不多了，然后落笔。现在大多数人想到哪儿写到哪儿，因为修改起来太容易了。这肯定会影响你想问题的方式。

许：比如你发微信，小孩子回个笑脸，或者发个图片，这是丰富了语言，还是使语言贫困？

陈：一般来说是使语言贫困。但我也发表情，我觉得表情方便不说，有时候比你说任何话都更正确，更是你要回复的那个意思，在这个意义上，它扩展了表达和传达的手段。

不用说，它使得我们长篇阅读的习惯消失了。好多书都说，阅读是两千多年来人类的核心精神方式。一开始只有精英才能阅读，后来大家都能阅读了，就开始读报纸。

这些肯定从根本上改变了我们汲取信息的方式。当年中国第一本商业运作成功的书《学习的革命》，就说我们要用关键词来代替阅读。

许：现在其实已经是这样了，信息变得膨胀的时候，人本能就会寻找简单的东西，要不然无法应对。

陈：对对对。

许：那时候创造了各种主义，因为主义更简单。没有耐心，整个时代变得非常焦躁。焦躁就需要关键词，变成部落化。然后整个时代要消化这种信息爆炸带来的后果，战争变得不可避免。某种意义上，“一战”“二战”，都是信息时代的某种副产品。

陈：最后这个观点我不知道是不是真的，但挺有意思的。前面那些，我觉得都挺真的。读关键词，一方面是媒体技术在改变，一方面也是无奈，信息量太大了，不出关键词怎么办啊。

一开始好多人都觉得新媒体有利于民主的发展。比如好多人做过这个尝试，建一个朋友圈，左的、右的都在里面，大家来讨论问题；自由主义开始说话了，左的批评了两句，自由主义一下子声音更强，左的就不说话了。很快这圈子就变成互相点赞，你说啥我就点一赞。我不知道这种部落化是不是已经占主流，反正你能看到好像有点苗头。

许：这代人非常明显的就是巨大的成功焦虑，因为成功突然变得可以高度量化了，大家都在一条道上挤。

陈：这和高度量化是不是有关系，关系有多密切，我不知道。我认为最主要的是因为信息的自由流通。这个我有特深切的体会。我以前是公社篮球队的，一到夏天就有比赛，先是各大队的比赛，然后到公社比赛，再到县里比赛，再上地区比赛。现在买张票就能看奥运会了，但那时候公社就算狂欢节，打球的时候就会围着好多人。进了球，大家都欢呼。在一个小社群里，成功的机会特别多。我在公社打球最好，我在公社最博学，我在公社最漂亮……在一两万人里，你在某方面可以是个尖子。但等到我们打开电视，看到的都是世界上最漂亮的明星，最棒的篮球运动员，一说商业成功就说比尔·盖茨，千军万马过独木桥，我觉得这个和成功焦虑有关系。

许：我加个注脚。我看了一本特别有趣的书，说是过去一个法国平民，看到波拿巴游行，他不会拿自己做比较，差别太大了。但现在这个世界，每个人在电视里看到比尔・盖茨，他跟我穿一样的牛仔裤，看起来和我差不多，表达也不神秘，就给人造成一种错觉，我也可以这样。

陈：无论是西方民族还是其他民族，每个地方的服装都是有规定的。君王是哪级，公爵是哪级，贵族是哪级，都规定好了，等级社会就在身上。我觉得克服成功焦虑的一个办法，就是盯着一件事玩命干，直到知道自己干不了了为止。还有就是，是不是还得想办法建立小圈子，别老是全国范围“十三邀”之类的，搞个首师大哲学系“十三邀”，一共就十几个教师，人人都“邀”上了。

许：所以中国这种巨大的焦虑和各种功能的小社区、小团体的消失有很大关系。

陈：我在美国或者欧洲的时候，和各种各样的人接触，大多数人真的挺淡定的。比如说，我在丹麦寄住的人家是一个养老院的护工，她已经做了好多年。我说你的工作最苦了，做幼儿园教师吧，小孩天真活泼。她说这挺好的，等做惯了你就觉得他们特别需要帮助，他们好了一点，开心了一点，你都挺有满足感的。她真的是很淡定。



许：我们这一代人挺普遍的就是对西方的焦虑。比如我是写作的，就希望进入更中心的话语场，做哲学应该也一样。这种焦虑你是没有，还是已经克服了？

陈：这其实是挺私人的一个话题。一般说起来，我不是特别焦虑，比较安分守己。但是我怀疑可能非常早开始，这里面就有一种心理上的自我保护。我知道这个自我保护带来的好处，带来的坏处，我就不知道了。也许天性如此，对达不到的事就不去特别操心。比如要在文化上达到卓越，用中国的尺度衡量肯定是不够的，特别是我干的这一行，哪怕是中国第一人也没什么可太自豪的。但是你也注意到了西方最不吃的就是西方有的东西，它要的是没有的。你做西方思想就很难被认可。

我再插一句，年轻的时候没有强烈地意识到，中国其实在有些方面是很边缘的，到了美国马上意识到了。在中国你以为很重要的事，人家听都没听说过。我可以说一直在抵制这种欲望，或者冲动，或者建议，或者诱惑。我的想法是，如果那么做，我就做不好。我还是要把事情做到最好，至于它能走多远，套用一句话：做成什么样是我的事，世界怎么接受是世界的事。我的确一直在用这种想法指导我的工作。

许：刚才你说不知道坏处是什么，是不是焦虑会催生创造力？

陈：有可能。前面说的哈佛的事，我觉得就有可能。我有两种感受，一类感受是，有时候读到现在大牌的教授的作品，觉得并没有那么好。另一类感受是，有时候看他前言后语或者传记，看到他们在剑桥、哈佛讨论时，那种智力、创造力上的冲撞激荡，就觉得我要生活在那儿多好，能充分调动潜能，一点一滴都不剩，确实能做出最漂亮的事情来。

许：要是你选的话，在群星灿烂的时刻，最向往什么时间的什么地方？

陈：我可能还是会选伯里克利时代[21]。的确，你说得特对，群星灿烂真是有那么回事。我年轻的时候读这种东西多，还挺有感想。一般来说，一个特别灿烂的时代就是五十年到七十年。我爱举那个例子，歌德是1749年生，1832年去世的。他出生的时候，莫扎特是一个小孩。他去世的时候，莫扎特早就已经过世，贝多芬也已经过世了，他最好的朋友席勒也已经过世，康德过世也有一段时间了，黑格尔在他头一年死了。歌德活了八十几岁，差不多经历了整个德国古典时代，德国古典音乐、德国古典哲学、德国古典文学，基本上他一生全经历了。

Chapter 05 金宇澄

八卦是人的天性，
一想到八卦，我就充满希望

1952年生于上海

1969年作为知青前往黑龙江嫩江“上山下乡”八年

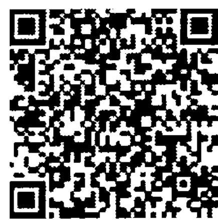
1977年病退回沪，成为里弄钟表厂的工人

1988年就职于《上海文学》杂志社

2012年沪语写就的长篇小说《繁花》出版

2015年　《繁花》获茅盾文学奖

2020年由王家卫执导的电影《繁花》开机



扫码观看视频

黎里的金家祖宅，残垣断瓦，野草横生。金宇澄说起外婆的故事，院中树下埋下一盆金元宝，它们都不见了。

“都化作赤链蛇了吗？”我打趣说。也不知蛇的意象为何突然进入我脑中。江南的水乡，潮湿、温润，适宜蛇的游动。江南人则如蛇一样扭动身躯，穿过动荡的近代历史，保持着某种灵动。

在《繁花》里，我读到暧昧的性感，弥漫的欲望，细碎后的原则，以及愤怒。比起小说，我更喜欢金宇澄本人，散淡、健谈，兼具审美与道德意识，酒醉后过分坦诚。

他说起童年，上海人如水草般的生存之道，在东北插队时的残酷记忆。我似乎理解，又不能完全地感同身受。于是，我不响。



小说作者就是收垃圾，什么材料都要

许：这是我第一次来《上海文学》杂志社，你是什么时候来的这儿？

金：1988年，我来这里三十多年了。

许：三十年来没什么变化？

金：办公桌椅换了，过去的办公桌都是刚解放的时候的那种样式。

许：第一次进这楼，觉得好像走进汪伪政权的一个办公室。这个办公室有什么讲头吗？

金：传说这个房子的主人和戴笠的关系很好，戴笠在三楼住过。

许：胡蝶住过吗？

金：那不知道。

许：我小时候是文艺青年，一直想来一下这种编辑部，什么《收获》，什么《人民文学》，我都没去过，这是我第一次来一个文学杂志的编辑部。小时候文学社都不收我，所以我是带着深深的仇恨来的。

金：九十年代来编辑部的，有各式各样的人，就跟《编辑部的故事》里一模一样，奇奇怪怪的人都会来。

许：你说过最初认识到自己有书写冲动，是因为通信。

金：是，少年时代，我在上海交了一个朋友，他是一个很特别的人，喜欢读哲学。他没有下乡，我去了东北，和他还通信。信里写北方的大炕是怎么回事，北方的屋顶是什么样子，北方吃的东西和上海怎么个不一样，而且上面还画一些插图。

他看了我的信，就说，你可以写小说。这句话对我产生了影响，如果没有人告诉我这句话，可能我不会有这么一个想写东西的念头。

他后来去了美国，又去加拿大做生意。我得了茅盾文学奖后，有一天收到一封信，这封信不是用的标准信封，是装在一个文件袋里边，信一半中文一半英文，祝贺我得了奖，下面一句英文意思是“充分享受你的快乐”，但是没有署名。

许：不写小说的话，你会做什么呢？

金：我也不知道我会做什么，按照陈丹青的说法，我们这代人那时候都是没头苍蝇一样的，因为当时那么七八年的时间，也没有什么人可以求教，全凭自己的兴趣，用上海人的话说是开无轨电车。

许：七十年代末、八十年代初，已经出现那种“写作热”“文学热”，当时你在那股潮流里，也试着写了一些小说，那时候是什么样的一种心态？

金：当时所谓的热潮主要是形式上的，大家都知道对文本的要求、语言的要求、对形式感的要求，因为看了大量的西方小说，法国新小说，“垮掉的一代”，后来还有马尔克斯。我们是一个特别爱模仿的民族，在文学中，这种模仿也起了一定的推动作用。八十年代的文体，虽然很多追求的都是一种翻译腔的西方小说的形式，但是我觉得对中国来说，这个阶段也是必须要经历的。

但是也有一些问题，比如说我现在看的这些稿子里面，一些八零后、九零后的年轻作者，因为大量地看翻译小说，导致他的文字已经和译文差不多了。把小说里的人名改一下，你会以为是个翻译小说，这确实使得我们的文学出现局限性。“五四”以前，中国最经典的就是文言文，当时这是我们的局限性，等“五四”之后，语言立刻变成白话文以后，中间已经隔断了，等于换一种方式来表达，这种表达又是西方过来的，你怎么能够和西方的文学做一个对等的创作？说来说去，这是一个有局限性的东西。

许：什么时候比较清晰地意识到这种局限呢？

金：我们创作圈的朋友当中，有很多人已经是以西方小说来作为游戏了。比如我说出两个作家的名字，你肯定知道中间是谁，像打扑克牌一样。

许：我出米兰·昆德拉，你出谁，是吧？

金：我就特别烦，有一个人半夜给我打电话来，就是搞这种游戏。这个我一直是不喜欢的，我当然喜欢西方作家，但是到了这么一个地步，口必称这些人的话，怎么做得好？那反过来说，中国文字的魅力，是不是真的被判了死刑，是不是还能够用？

许：在八十年代那样一个热热闹闹的时代里，你是不是也是一个旁观者的感觉？

金：也是旁观者，因为我写了几部小说以后就调进《上海文学》杂志社了，就变成编辑了。当然整个小说界的状态我都知道，这对我是有影响的。是什么影响呢？是一个编辑对作者的要求，或者说在很多来稿中发现，这一篇是真的有内容，不是只有形式。这个对我后来写《繁

花》是有作用的，因为像《繁花》重归传统的方式，从一个编辑的角度你会觉得很少见。比如鸳鸯蝴蝶派的东西早就被判死刑了，但是我觉得它的文字特别有意思，“五四”之前是它最最兴盛的时代，实际就是像现在网络文学的一部分吧。但是从新文化运动开始，这一块已经被判死刑了。

许：被切除了。

金：但是这些已经死亡的词现在拿过来用，我个人觉得比带着翻译腔的文字好看。就是物以稀为贵，翻译腔看得太多了。不是说我要提倡这个，是因为很少人做了。比如说一个人眼眸特别明亮、特别流转，鸳鸯蝴蝶派就是“明眸善睐”，文字上就是好看。

许：在一个美瞳时代，明眸善睐。那八十年代你有没有特别喜欢的西方作家？

金：喜欢的很多了，过去像是梅里美、巴尔扎克，法国形式小说对我的震动挺大的。只不过我心里面一直觉得，这就是西方人的审美，我始终没有到一种非常迷恋的程度。

许：那时候会开始读白话小说吗？

金：过去的白话小说都是“文革”时代读的，包括《海上花》，实际我还没完全看完，《红楼梦》我也没看完，我很惭愧的，有很多人《红楼梦》看了好几遍。

许：真的有这么多人把《红楼梦》看完吗？我很怀疑。

金：我这个人是乱翻书的。好像“文革”之后看书反而没有过去那么卖力。“文革”的时候，一本书两三天看完，瞪大眼睛都要看。我记得有一年回上海，最吃香的就是一套卢浮宫的黑白油画照片，在地下流转，里边都是黑糊糊的，一团一团的，现在想想这个黑白的油画照片有什么看头，但当时对书的痴迷就是可以到这个地步。我们那一代人当年都是在这种状态下过来的。真的能买到书了，看书的劲头就没过去大了。

许：八十年代是一个很有朝气、很饥渴的时代，充满了各种雄心勃勃，尤其在文学这个领域。那时候三十岁的金宇澄有没有那种雄心勃勃的时刻？

金：我有过一个阶段，天天就在家里头写东西。穿一个大棉袄，吃饭就拿一个锅，吃完了锅就扔在地上。有一天出门，我隔壁老太太是个大夫，好久没见到我，一见我吓一跳，问我怎么瘦成这样了，再这样下去的话，要生病的。后来有一次我看到一期《世界文学》，一翻开，写越南文学专号，我心里就一愣。我注意到这个感觉了，为什么我看到越南文学好像有一种特别失望的感觉，如果是欧美的，或者法国小说专

号，或者说英国小说专号，那我就来劲了，但越南文学专号，我一下就……

其实说到这个我是在反思，当时我就想，我所处的这个时代，我们中国作家，包括我们中国最好的作家，可能在西方人的眼里，就像我看到越南文学专号一样。所以那时候我好像一下就放下了。

许：大概哪一年？

金：那个时候大概是1986、1987年。

许：那时候憋着在写什么？

金：憋着写短篇小说。

许：那时候我记得你已经开始发表作品了吧，在《萌芽》发表最多。

金：对，在《萌芽》发了好几篇，在《上海文学》也发了，当时是我准备进入《上海文学》杂志社的时候。

许：正式要进上海文坛的时候。

金：是的，是的，而且当时真的有一种日新月异的感觉，今天出来一个谁，明天又出来一个谁。那个时候参加一个写作班，有半个月的时间，到浙江宁波一个大山里边，二十几个人，男男女女，每人走的时候要交一篇小说，把人憋坏了，大家每天都在讨论谁谁谁写得好。很多人写不出来，就算了，就去爬山。那个时代压力好大，现在想想真有一点不正常。

许：癫狂。

金：对，怪现象，癫狂的现象，就像过去考状元一样。

许：那时候你们同代年轻人怎么看待像孙甘露那种语言实验？

金：他写作当中最重要的一个就是对文本的要求，就是说你要发现一种方式，等于作曲你要有一个调性，这是非常了不起的事情。甘露的小说《访问梦境》是在我们这里发的，我们的老主编周介人犹豫不决，李陀看了坚决要发，那个时代确实推出很多人来，包括甘露这个小说，非常有个性。

创作就是要拉开和别人的距离，必须是一个个人化的东西，但是呢，这种文本的意识不是每一个作者都会有。文学最要紧的就是语言，因为读者首先看到的就是语言，而不是整个内容。至于整个故事，要等看完了之后才知道。

许：那个时候普遍面临着一种对西方的焦虑，要找到属于中国的声音，或者说，那时候关于地方的声音的概念强烈吗？比如说要找到属于上海的味道。

金：没有那么清晰的说法，但是大量的乡土文学在八十年代非常兴盛，这和我们作家群体本身的构成是有关系的。像城市文学的写作，要到了2000年之后才渐渐开始的。

许：当时你对乡土的风潮有什么感觉？

金：关于乡土的写作，确实很丰富，但是说老实话，我是一个非常糊涂的人，我没有去做文学评论或者把文学分界，我都是凭感觉在想一个具体的事情，做编辑也是，就是具体看这个稿子怎么样。

许：有时候真的是越凭感觉越能抓到。

金：看一个稿子，判断一个稿子，也是凭感觉，写到位了没有，有什么问题没有。所以后来我不写小说，也是因为长期做编辑，就会有一种很严厉的审视的眼光。写作是要百分之一百鼓励自己的，不能有一点怀疑，那如果我一边写小说，一边做编辑的话，晚上写的东西，第二天早晨拿编辑眼光一看，这里也有毛病，那里也有毛病，最后我就不写了。

所以有一些人到最后都彻底脱离编辑行业，去写作了。像苏童他们，之前其实都做过编辑。

许：那么长一段时间里你做编辑，创作者的角色被压抑，会有焦灼吗？

金：我后来写过一些，但还是不能满足我，所以《繁花》会一写写那么长，我自己都完全无意识，完全昏睡的。包括我说过好多次，我写《繁花》就是路上遇到一个七十年代时的美女，像老太太一样在马路上卖小孩的衣服，我一下子想到好多好多事情，过去的记忆全部涌现了，挡不住。你经历的东西需要有一个突破口的。所以我有时候觉得大概也只有小说作者可以储存很多负面的东西，一般的人本能地会把这些负能量摘除掉，轻装上阵。但小说作者就是收垃圾一样，什么材料都要。

许：每天背着这些负能量走路。

金：我自己没感觉，就是因为碰到了这个人，我一下觉得……倒不是说她怎么会这么落魄，就是突然觉得这么美的一个人，怎么会这么老。她不认识我，我认识她，我知道她是静安寺当时的美女，就像《西西里的美丽传说》中的玛莲娜一样。这样的事情我比较注意，包括《繁花》里也有一种及时行乐的意思，因为乐不是每天都有的，多么美好的一朵花也不是天天开着。

许：是不是那种好花不常开的感觉，从小就是你心里的一部分。

金：倒也不是。我爸爸跟我说过，说“到了七十岁，你就要准备吃苦，七十岁之后你就几乎没有任何希望了”。这个我觉得也是中国文化里不大会谈的问题，但是谈了这个以后，可能对人是一个调整，你可以面对更多的压力，因为你位置放得这么低了嘛。就像谁说的，今天晚上脱下的鞋子，明天能不能穿起来还是个问题。如果一个人能够想到这一步的话，我觉得挺好的，就是说知道自己的这种临时性。

许：那你现在想到哪一步了？

金：我现在经常会这么想的，所以会比较平静。

我特别怀念九十年代，那就像是《金瓶梅》里的时代

许：卡尔维诺给巴尔扎克写书评的时候说，巴尔扎克写的所有东西，巴黎的空间，各种感受，人，最后都是要写一座城市，都是要写巴黎，当时《繁花》也给我这种感觉。

金：实际上这个书我是借鉴了茅盾先生《子夜》的方式。

《子夜》的特点就是写各个阶层的人，比如说写资本家，写银行的职员，写贫民窟里的工人，范围比较宽一点。

许：你这么喜欢观察细节，你觉得上海在九十年代的变化是什么？

金：我在《繁花》里反映的九十年代这一块，有很多读者不喜欢，但是我想记录下来。九十年代有一天，我被一个朋友拉到金陵东路一家小饭店，这家小饭店是从日本回来的三姐妹开的。我坐下来后就听到这些男女说话，说话的内容让我非常吃惊，比如其中一个人说，你现在怎么样，那女孩子说，我现在被一个日本人包了两年。在市民阶层中，这种问题，在某些环境下，她就可以这么说出来。

许：这么云淡风轻地说出来。

金：一点没什么，这种弄堂的小家碧玉，她就可以这么说。开始我也不理解，但是其中有人就说了，这样太好了，像你这样的人，和一个小职员结了婚，不是天天吵架嘛，还要租房子，你跟一个日本人，等于是免费硕博两三年培训，出来腔调就完全不同了，各种高级地方都去过，又有品位，你干吗不去呢？那么我就问那个女孩子了，怎么认识的呢？她说是她的姑妈介绍，我问她姑妈是干吗的，她说她姑妈也是被别人包着。所以那一天的饭局，让我对上海这整个城市的看法完全不同，这种市民阶层的东西真的引起我的注意。

我写了这个书之后，有人就说，哎呀，老金，怎么你写这种东西啊？但是在当年，像这样子去日本的人有很多，它就是城市的历史，特别生动。而且《繁花》的写法被阿城说起来，就是自然主义的写法。我不会从作家的角度来批判什么，批判就让读者来批判，读者都具有批判的能力。所以阿城说得很有道理，他说中国的“五四”以后，自然主义的积淀非常短暂，几乎没有，直接进入了批判现实主义。而法国是因为有一个非常丰厚的自然主义的写作，在这个基础上才产生的批判。那我反过来想，我想在目前这群熟读了批判现实主义小说的读者的层面上，哪怕是自然主义的小说，他作为读者会自个儿去批判。要是作者在书里去批判了、评点了，可能反而写坏了。

许志远：变形了。

金：还有一个是饭局。九十年代最大的变化就是，等你有了房子，装修了客厅，家里没人来了，都在外头吃，有事没事就吃饭，一直吃到现在都没结束，那是中国人的交往方式。我特别怀念九十年代，那就像是《金瓶梅》里的时代，风平浪静，市民阶层的特性就出来了。我去年和周嘉宁做过一个谈话，她是八零后嘛，听着也特别神往。当时上海的黄河路，真是一到晚上灯火辉煌，倒也不是说什么花天酒地，而是一种记忆，对这个城市的这种生命力的记忆，非常有趣。

市民阶层就像海底生物一样，特别敏感，一旦海洋的温度到了，就会蓬勃生长，到一定的时候，不对了，立刻偃旗息鼓。上海在我的眼中就是，无论什么时代什么样子，老百姓都可以过，市民阶层非常灵活，但是他内里是不改变的。他对生活的理解，他最希望过什么生活，他有自己一套东西。

许：九十年代的饭局会有点像李伯元时代的感觉吗？

金宇澄当然没有，他们更厉害了，他们那个时代真的太厉害了，李伯元太棒了，他写《官场现形记》，还写过一个《南亭笔记》。

许：对，李伯元是南亭亭长嘛。

金：他写三十年代上海这座城市，特别有意思，集中了大量的神秘人物。那种神秘人物，他在笔记里边灵光一现，当你再想知道什么时，结束了。

《南亭笔记》里写过一个人，咸丰同治年间一个将军，非常有钱，他到上海来玩，化装成一个乞丐，手里托着一沓纸，跪在四马路上。四马路往来都是红尘中人，都是漂亮女孩子，看见女孩来，就给她一张，就像现在电梯门口发小广告。被人骂，他不管，但如果有人拿了这一张纸，打开一看，里面是一张黄金做的叶子。他就这么发，发完就走了。看到这一段，我就特别想看他到底怎么回事，但是下面没了。中国传统写作的魅力就是点到为止，非常特别。

还看过一个清朝的笔记，里头写北京也有这样的事，五六个乞丐聚会，疯疯癫癫的，在一块儿喝茶、聊天，黄昏的时候，来了几辆马车，下来很多佣人，什么洗脸盆、手巾，让他们打扮、换衣服，上了马车绝尘而去。也就是这么一段，到底怎么回事，他们干吗要这样，不知道。这种传奇性，这种写法，特别好，也根本不用交代。

许：我们喜欢这些有点奇怪的故事，是不是因为只有这些真正的怪异里面，才容纳那些异想天开的自由的东西。

金：一个是自由，因为自个儿做不到，还有一个是因为我们看过太多的东西，口味越来越重，不是说我们猎奇，而是说只有非常耐人琢磨的、有想象力的东西能激起兴奋点。我们的受众跟过去根本不能比的，我们知道太多的东西，你们要做节目也好，我们要写一本书也好，做一

个片子也好，真的是非常非常难。

许：那在一个大家都知道这么多的时代，怎么去做一个写作者？

金：我只能写我最熟悉的事，我绝对不能跨过界，因为读者藏龙卧虎，他们什么都知道，作者的范围实际是非常小的，作者知道的事情也是非常少的。

许：刚才你也说了，上海市民很敏感，像海底生物一样，起起落落，但内在有他的逻辑，甚至很多是不变的。现在的上海人跟《海上花》时代的上海人，如果这么说的话，还是有很多非常相像的东西。

金：尤其是，上海是一个有很多分类的地方，像朝阳新村、工人新村是五十年代之后建的，有很多是因为一个大工厂里头的工人都住一起。像徐汇区的康平路那边，是干部地区。但上海最有味道的一种居住区是自然形成的，比如曹家渡、老西门、大自鸣钟、十六铺，是非常复杂的居住群，里面有各种各样身份复杂的人，是历史的沉淀形成的。上海只有在这样的地区，各种市民阶层的人都混在一起。等于它是一个自然公园，不是一个人造的试验田，所以它的生命力特别强，接地性也特别强，特别丰富。像黄浦、静安这一带有些老城区，在“文革”时代，也没有什么相互举报的事儿，都是自己管自己，但是比方说干部大院、工人新村，可能你就得注意了，因为楼上楼下都差不多一个系统的，相互之间就比较了解。真正的城市化，我刚才说了，就是这种自然形成的非常复杂的区域。

我大致只能说到这么一个地步。

许：这一部分上海，你觉得永远不会消失是吗？

金：会拆掉，像曹家渡、老西门已经被拆掉了，但是我相信这个东西到了一定时候又会再度形成。所以王家卫导演有一次问我说，上海和香港有什么不同，我说香港和上海最不同的就是上海经历过翻成底朝天的时代，等于一个旅行袋，内囊都被翻出来，有那么一两年，什么阴暗角落的东西都可以大白于天。这个就是上海和香港最不同的。他们说上环有一个老街里有一个拍卖行还是什么店铺，上面挂的还是清朝的执照，能保存到这么一个地步，不是说外观上，而是内里都有很多生态被保存下来。当然，上海的自愈能力也很强，这个拉锁到一定程度，慢慢又合拢了。城市就是这样，就像一个森林，破坏了以后，过几年，它又长满了各种植物，又包裹起来了。城市的魅力就在这种地方，不是一目了然的，那才带劲，对吧？到处都有意想不到的事情。我们要保持这个生态，不能够把它搞得像一个军事化的生活方式。

许：小时候我们读冯梦龙的书，吸引我们的那种风尘永远不会消失。

金：是的。

许：你刚才说的森林很有意思，九十年代的森林，那些流水的饭局……现在是把饭都打包回家吃了，然后都用微信在群里面交流，你觉得这种对生态有什么影响？

金：将来说不定真的都成天猫在家里，人越来越麻烦，那没办法了，阻挡不了的。

许：有一天大家会像现在我们怀念李伯元一样怀念金宇澄，说二十一世纪初有一部小说叫《繁花》，那时候是这样生活的。

金：是啊，是啊，我说来说去也是一些老套的话，就是怎么才能把你知道的这些非常丰富的东西尽可能地说出来，实际上大量最精彩的内容，肯定是带进棺材的。像《小团圆》，张爱玲差点烧掉了，烧掉就没有了。

许：如果能碰到张爱玲，想跟她聊什么呢？

金：那我肯定聊八卦了，我喜欢聊八卦的嘛。我看到《小团圆》真的内心蛮激动的，为什么呢？因为她透露了一些东西。《小团圆》里面说她和胡兰成第一次见了面，两个人挺好的，第二天胡兰成来，问她"你觉得我们俩怎么样"，这里很妙，张爱玲一声不吭，从抽屉里拿出一个信封，信封里都是胡兰成昨天的烟头。这个太震撼了！对一个男人的喜欢到了这么一个独特的地步，大概也只有张爱玲能够做到。

许：我们都喜欢听八卦。

金：八卦就是好听嘛，对不对？聊八卦的人的情商都是不一样的，有的人真的就是毫无感觉，但是做这一行的，最好是能够情商高一点。八卦是一个人的天性，所以一想到八卦，我就充满希望，因为再怎么掩盖，再怎么企图去人性化，人的本性是永远不会改变的——一方面是千方百计地保护自己的隐私，另一方面就是千方百计地打听别人的隐私，这是人没法改掉的，一千年以前是这样，一千年以后也是这样。

许：当时在四马路上，李伯元、吴研人这些人在写小说，办小报，虽然不同于梁启超那类革新类的报纸，但他们也都是在同一条线上，也都是以文字为生的。那么你怎么看待中国文化中两种不同的传统呢？八卦小说这种传统和道德文章这个传统。

金：两个传统我都非常尊敬。在过去，每一行他们都很认真，有的是要推动社会，有的是要把自己的事情做好，或者有的人是胡作非为，也可以，都是自成一个生态的，你永远不可能说我们这个世界没有细菌，很多东西其实是相互共生的。

许：对，现在这种共生性的东西太少了。

金：现在不是共生太少，是已经不知道如何去共生。现在总觉得只能够听我的，容不了别人，不听我的就是别人有问题。或者说表面上我听你的，实际我心里头根本就不听，肚子里面做功夫。

许：你这么谈传统的重要性，如果放在这么一个文学传统中，到底你个人怎么定义《繁花》在这个传统之中的位置呢？

金：我在定义它的时候，按现在的小说的标准，可能也是在小说的独特性上。不是说我要去推大家走传统这条路，而是发现传统这一块已经被大家忘了，所以我试着来做这个事看看。我并没有特别推崇方言，或者特别要推传统文学，不是的。我就觉得这些过去的细节，这些过去的表达方式，文字那么精炼，又那么出彩，为什么不用呢？包括你看包天笑、周瘦鹃这些人的东西，这种腔调现在都没有了。

许：生活方式也没了。

金：所以这是一个回光返照。

《阿飞正传》的结尾，就是《繁花》的开始

许：《繁花》马上被翻译成各种语言，你是不是对它的翻译结果基本上不抱期望？

金：我不懂外语，法语版现在是和伽利玛合作，但现在还没翻完。我听一个法国的华侨朋友说，法语非常丰富，所以他从小就教育小孩，说话写作时不能反复用同一个词，而《繁花》里头一会儿一个“不响”[22]，一会儿一个“不响”，法语怎么翻译？我说这个我就没办法了。

另外就是台湾有一个朋友叫詹宏志，有一回一本正经地跟我说，台湾的年轻人对这种半文半白的语言肯定是有障碍的，你这本书一定要做译本，比如日本，一定要给最好的出版社，因为译本可以过滤掉你的方言，你的半文半白，会过滤成非常流畅的口语。但是这本书除了语言的特点，还有很多丰富的故事，里面都是八卦，说不定比中文本卖得还好，詹宏志这么跟我说。

许：詹宏志也是好编辑，会鼓励人。

金：是啊，我也被他鼓励，后来那个出版社是日本的早川书房，现在他们刚刚开始做。我跟你说老实话，我是根本就不管了，我真心的想法，华文读者能看，我就非常满足，因为我这个完全就是给华文读者看的。所以到底这本书外文版会怎么样，还是未知数。

许：你说是给华文读者看的，能卖这么多，是不是你也很意外？

金：当然意外的，非常意外。我原来以为我的书可能就是我这一代人会看，后来发现其实有很多八零后、九零后的读者，倒是蛮高兴的。我也问过他们，为什么会看这个，他们说主要是因为“你让我们了解了上代人的事情”，他们的好奇在这里。还有一个可能因为我是上海的男人，他们想看一个上海男人怎么来谈男女问题，和女作家肯定不大一样。

许：上海的男人尤其暧昧，是吗？

金：对，就这种暧昧呢，实际也是因为上海的妇女地位非常高，它是历史的作用。《繁花》里面都谈到嘛，台湾人问我，大陆女人尤其你们上海女人，怎么可以跟老公说反问句。我说什么叫反问句。比如说“袜子在哪里，你不会自己想吗？我昨天不是已经告诉你了吗？你还要我说一遍吗”，台湾是不可以的。

许：那现在回想起来，有没有你觉得还想修正的缺陷，或者想去改

善的？

金：凭我本能的感觉，我觉得我已经到家了，已经结束了，我的事情已经完成了。人的范围非常小，就像福克纳讲的，就是邮票大小的一块地方，我曾经在这一小块地方绞尽脑汁，超常发挥。这种超常发挥就像我们现在做对话一样，如果每天要直播，你会在一个什么状态下？你就会变成一个很疯狂的人，成天就在考虑这个事，每天都要来一场，所以我觉得我已经没有办法再增加东西了，就算修订，也是不重要的细节了。

许：怀念那个疯狂吗？

金：当然，我一直觉得是天作之合，上海的天气，五月六月七月，对写作来说是最好的。我每天早晨天蒙蒙亮起来写两三个钟头，写完之后贴到网上，然后吃早餐，或者去上班，中午打开一看，底下有很多人开始议论了，我就开始想明天我要干吗，我成天在焦虑，明天我要做一个什么菜。所以呢，他们再三地说《繁花》什么网络不网络的，实际上，现在的网络小说，就是过去的连载。

许：对呀，连载的传统。巴尔扎克就是在报纸上连载嘛，被催死了。

金：连载会有很多碰撞，有很多互动。

许：金庸的小说不都是这么写出来的吗？

金：对呀，反过来说，现在我们开很多讨论会或者作品朗读会，都是小说已经印好了，我们再来讨论，对创作本身是没有用的，至少对这本书是没有用的。而过去我们文学活动里边的那种沙龙，直接就有利于创作。朋友之间互动很强，我今天写一首诗，读给大家听，大家说其中有一句怎么样，我把它修改，是有这样一个传统。但是我们现在变成，出版以后大家坐下来聊一会儿。

许：像个补充的庆典。

金：所以这种讨论书本身是没有帮助的。如果说一个出版社，明智一点的话，应该是做这个稿子之前就开讨论会，但作者如果听到的话，他会非常生气，他会觉得“怎么我非要听大家说”。所以我只能谈我自己，我是特别乐意听意见的，我没有那种——哎呀，我是一个思想者或者什么的，写小说嘛，我们的传统就是听意见，说书先生也是听意见，说书先生一看底下在打瞌睡了，知道这一块糟了。但问题是，现在作者实际和读者之间是没有交流的。

现在就是什么呢，现在就是好像觉得作者怎么可以让人说三道四呢，没这个必要嘛，真的天才是非常非常少的。《繁花》现在开头一段陶陶卖大闸蟹，就像话本小说一样，一问一答，标点符号也很简单。结

果网上的人看得眼睛都疼了，说求求你，你帮我分一下行，我就不理会，我觉得这个样子没有过，我就要保持这么一个写法。所以刚才说到读者的意见，有时候会听他的，但不是说一味听他的，我咬紧牙关，最后变成每一节都越来越长，他们也居然能接受。读者和作者这种关系，特别让人怀念，实际我根本不认识他们。

许：是不是写《繁花》那几个月的时间，某种意义上是自己人生天才闪现的时刻。

金：那倒也不是，我觉得就像是坐在火车上，火车越开越快，挺过瘾的。写小说的人最难最难的就是，你要找到一种只属于自己的文本性质的东西，并且要有很高的辨识度，这个并不容易，所以这个是我非常幸运的地方。

许：比如说《繁花》已经到了一个最鼎盛的时候嘛，也很难再有相似的东西诞生了。

金：对呀，对呀。

许：你是写完之后就意识到这一点了？

金：对。王家卫导演跟我说过，他说，老金，你好亏啊，人家可以写七八本书的故事，你一本就给写完了。我不是一个有计划的人，愿意做什么就做什么，要把它做好。有时候想想，你说我最崇拜的这些作家，一生写了那么多东西，我也只不过记住其中的一两部而已，但是我永远会记住。我这种是实用主义，就是说，我是看得很开的一个人。我也不会变成一种机械的写作，因为本来我就是磕磕碰碰的，这一辈子不是顺着一种模式在做。

许：对王家卫的电影是什么感觉？你一开始就很喜欢他的电影。

金：我很喜欢他的电影，我在香港说过一句话，我说《阿飞正传》的结尾就是《繁花》的开始。梁朝伟在阁楼上面半夜三更打领带，然后数牌，带着钱，准备出去赌钱，这个就是城市生活才有的场景，城市里头真的有很多这样的人，夜行动物，不是在我们大部分作者的视野里边，而是在市民阶级里边。

许：上海人把上海带到了香港，王家卫一直在处理一个在香港的上海，如果要处理你书里的这种上海，其中不太好处理的是什么东西呢？

金：非常复杂。这个问题，我首先说王家卫导演对上海的感情非常深，他五岁离开上海，本来准备全家都去香港，但是他的哥哥和姐姐没能过去。所以王家卫第一次遇到我，就跟我说，你写的就是我哥哥姐姐的故事。他哥哥姐姐也都下过乡，年龄跟我差不多，然后回到那种街道工厂，也是同样的境地。但是这个小说里边有一些内容呢，在拍摄上还

是有难度，现在规定婚外恋不能拍，算三观不正。所以我们的年轻的读者已经被培养成对三观不正特别敏感。还有一个最不好的词，叫"渣男"。我特别不喜欢这样的话，人本身是非常复杂的东西，比如说《安娜·卡列尼娜》里的渥伦斯基，按照现在的口吻就是渣男，把这么复杂的人性变化用这么低能的一句话去涵盖，这太简单了。当然这可能也是在网络上，用这么一个词就可以简单地来定义。但是分析文学作品，或者从事影视这一块，如果也用这个标准的话，真的是太幼稚了。

许：所以你看，《繁花》里，大家误以为你写的是过去，结果写的是未来，你说是不是？它是几种因素在一起的这种新一轮的单调化。所以我特别喜欢那句话，过去从未消失，它只是还没过去。

金：这个里边也有对大量信息的一种应急反应，就是说，因为信息太多了，这个也要简单处理一下，那个也要简单处理一下，也许他们是口头这么说，心里边不一定觉得渣男就是一种类型，但这是属于这一代人的方式，他要发声，只能用这种方式来定义一下，求得一种趋同。

另外一点，我对年轻人有信心的是什么呢，我发现越是年轻的人，对很多事情分得越来越细，虽然我们看到有很多粗鲁的地方，比如用这种简单的名词，但是他也有他的长处，个人的爱好都那么的不同，是一种简单里面的新的复杂化。

许：这两种趋向都是并行的。

金：对的，因为它是当代教育的一个后果，包括我刚才说的渣男，用简单的定义去解释复杂的事情，作为个人，你无力抗拒，但是我相信，这不会是全部。

许：那你个人面对这种时代的不可抗力的时候，心里怎么化解的？

金：就是小说里提到的，不想了，沉默，保持沉默。

许：你羡慕能够挺身而出的、去反抗的那些人吗？

金：当然，当然，但是我有时候想想，这种沉默不是我个人的特点，我觉得是人的特点。就是说，因为种种原因，他不发表意见。他不发表意见，不等于他没意见。就像庄子说的一样，他不说话，不代表他不说话，他说了话，并不一定代表他说了话。中国人就是这样。

金宇澄回信23

到达黎里前，收到通知，“两位今晚不碰头了，明天九点，见面就录吧”，通常会这样安排。翌日一早我走到桥上，看到了许知远在“中金家弄”的廊棚下跟邻居们说话。在这安静的六月小镇上午，当时我们说了些什么都已经忘了，只是感觉愉快，确实多年没见，想到老屋里都是碎砖，让他换下了人字拖，于是他换鞋。

老屋那两把旧椅子是借邻居家的，我记得两人刚坐下来聊的那印象，只是舒服。事后才知，团队的年轻人也都喜欢黎里，喜欢这个上午。这些就是去年遇见时刻的全部印象，漫无边际地聊天、安静的石板路，以及闲逛，人生快事。

后一日，我们是在《上海文学》编辑部聊了一番，然后去附近茂名路“大沪社”（上海建筑师社团），看我的版画展。

团队没有预设这条线路，走出作协大门，他说上海的小马路有趣——外地朋友也都这样说，于是我们走到了附近的进贤路上，我陪王家卫导演也这么走过。

这一带是我小时候的逃学路线，小学生拿一根大铁钉，一边走，一边顺路划墙，也是在这一带，要很多年后我才懂得，这里（尤其进贤路）的房屋布局，是城市自然延伸的难得标本，一部旧建筑的沿革史，这里什么房子都有，都挤在一起，早期农田时代小黑瓦的本地房子，到各时代的洋房、新老弄堂，包括六十年代的公房和各时代违章建筑，共处共享至今。

我曾画过一个彩色俯瞰图，每一种颜色代表一种房型，纸上就出现了小花园那种丰富繁密感，而今的楼盘规划，是大花园规模，公家种花，盘子大，只种差不多的几种花——国差不多的那种房型。也许只有私家花园、私人小地皮，才会踊跃各类呈现，甚至出现三角形、平行四边形的地皮与房子，出现那种亲近感、密密麻麻个性，也因此谁都不愿吃大锅菜，进贤路即是各式旧建筑的小灶，各种小碟子小碗的遗存。我如果做摄影，兴趣就是拍这些房子的结合部——两种完全不搭的房子，是怎么靠在一起结婚的——两个完全没关系的男女，紧密结合的细节密码是什么。

在我记忆里，进贤路蕴涵的复杂，还在于我写九十年代的“夜东京”小饭店，原型在这条小马路。九十年代时去过此路一朋友家，是简易街面的三楼，底楼即开设各种小店（包括“夜东京”），地基沉降，记得他家三楼地板，鞋子可以从南窗一溜滑向北窗——轮船甲板的那种倾斜度。楼下公用水池里，长年养有几只龟，每天接受邻居的各种洗涤流水，安之若素。在我记忆里，九十年代到现在的三十年中，这条小马路上各种饭店，也是附近这几本文学杂志编辑包括作者的聚集之地，这里开关了多少的小店、寄托了多少人的梦想，只有旧房子知道。

我们顺这条马路走过去，经过狭窄路边的各种小店，然后拐进7174弄，迎面，即是小巷子和棚户，与我肩齐的屋檐或居民鸽子笼，弯弯曲曲，回首上方，蓝天下巍峨的花园饭店，我不会相信这里能与经典老锦江、兰心大戏院一箭之遥？它们只是被各种屋檐，晾挂的各式衣裤、瓦片、枇杷树遮挡了。弄内童年时期熟悉的里弄加工厂，当时日夜生产铁皮玩具和铅笔盒，满地彩色马口铁皮，如今早已打扫干净，挂有陌生某公司某牌子，时代都被时间屏蔽了，“有当年照片该多好”“当年干吗到这里来”，内心这么嘀咕，在这种肯定和疑虑中，我们走到另一端的弄堂口，巨鹿路口，挂有393弄的牌子。

然后我们一路向东，去附近的茂名路2号。这是“大沪社”所在地，行程结束于此。这街角建筑，原是1925年创立的美商美通汽车行（Bills Motors），即上海最早的汽车品牌3S专卖店，基本保留了当年的外立面框架结构，在此地南望两个街区，它与淮海路口著名的国泰电影院、老锦江饭店一路的骑楼（九十年代扩为铺面）以及兰心大戏院，都是褐色泰山砖建筑立面，西班牙伊斯兰摩尔风格，极有辨识度。

最近这几天，《十三邀》编导陈继冲和明慧发信来，望我能写个短文，因此看了涉及本街区的材料，其中有1947年的旧地图，等于重建了另一章的城市历史。

这里的密集里弄，有不少是与汽车有关的小厂，可称近代中国汽车文化的摇篮，包括本文提到的美商联合汽车公司。旁边当年的雷诺车行、马迪新展示厅、上海广播电台珍贵资料——美通汽车广播电台、进贤路口宝昌汽车材料行、兰心大戏院附近，也有汽车“样子间”（不止一处的展示厅），包括附近的壳牌加油站，我小学时代熟悉的兰心大戏院对面日夜开工的汽车零件工厂旧貌，路对面就是剧场后门，那么文艺的道具，莎士比亚戏剧的帝王座椅，就是在汽车零件工厂的喧嚣中运走的。旁边迪生百货，1960年同样是我回归的记忆，那是锦江饭店的车库吧，四十年代中国独有的四层立体停车场，六十年代，它附近的长乐路上，停满了国产三轮小卡车，不远的北端，想到了八十年代威海路的“汽车一条街”，这些原来都与茂名路（慕而鸣路）街区有深厚的历史渊源。单从这地图所标的名目，细小文字，这来自纸上的空间，完全是我陌生的另一世界。

因此说，我们那天经过的街区，并不只是我记忆中的历史，我们眼中那些旧房，应存有更苍老的城市记录，这些莫名的空间，频繁接纳了多少流动的画面。多少声音和画面，都消失了，人人都说上海历史太短，尤其是这些远古历史，一旦仅存纸上，几乎就等于消亡。

Chapter 06 唐诺

你要像攻打坚城那样去书写，
有时必须忍受失败

1958年生于台湾宜兰，本名谢材俊

1977年与朱天文、朱天心等创办著名文学杂志《三三集刊》

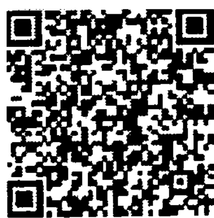
后任职出版公司数年，曾任脸谱出版社总编辑

2001年出版第一部作品《文字的故事》

2013年出版《尽头》，获评《亚洲周刊》年度十大好书、台湾金鼎奖

2015年出版《重读：在咖啡馆遇见十四个作家》

2016年出版《眼前：漫游在〈左传>的世界》



扫码观看视频

说起台北不可避免的衰落时，空气似乎也凝固了。我将手中的马克杯又握紧了些。杯中的黑咖啡已凉，不能给我带来少许的安抚。

这家敦化南路上的Lavazza，是唐诺最近几个月的固定去处。

在台湾的文化圈，人人皆知，唐诺与他更著名的太太朱天心，都在咖啡馆中写作，有时书写到一半，咖啡馆还会倒闭，他们就再换一家。

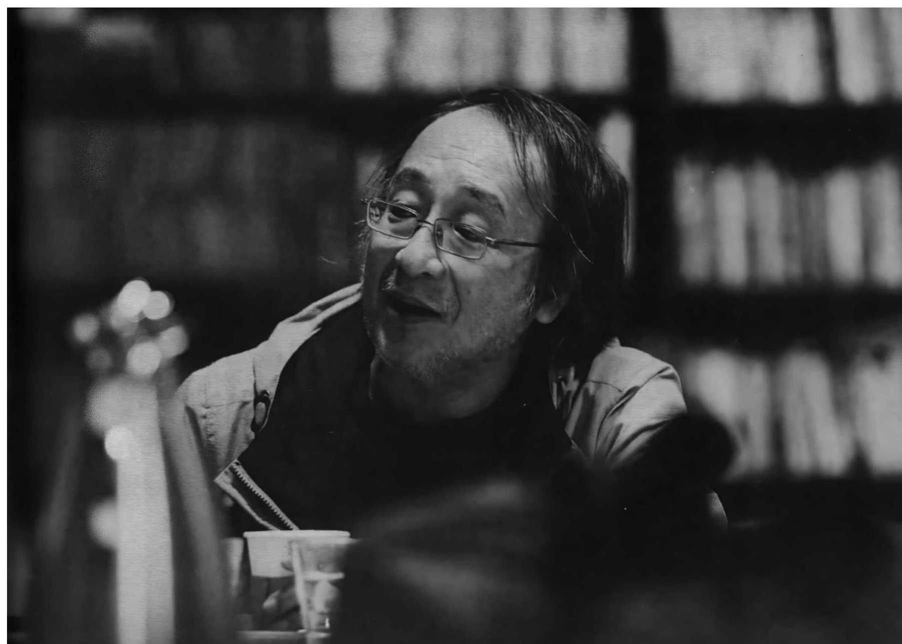
唐诺像是一个现代隐士。二十多年来，他上午读书、写作，下午买菜、做饭。没有手机，没有email，他只在书籍中恣意纵游，博尔赫斯、卡尔维诺、昆德拉、《左传》，似乎是一个更真实的世界。

对于此刻的台北，这尤显梦幻。这个城市日益本地化、愈发向内看，你很难想象它在七八十年代的辉煌，失落的现代中国文学传统在此绽放，两代人在文学、舞蹈、电影、音乐、出版上大放异彩，继承旧传

统，又开创新语言。

唐诺始终处于这个潮流的边缘。当他的朋友纷纷以小说、评论、电影群星闪耀时，他写作球评、推理小说导读、书评，逐渐建立起一个小众的名声——他无所不读。

如今，这个无所不读、沉浸于历史河流之中的人说，那个黄金时代注定消逝了，未来人回忆这一切，或许就像后人对六朝的追忆。我相信，在未来的这场追忆中，唐诺定是个独特的存在。



从历史上看，台北就像做了一场梦

许：为什么会选这家咖啡馆？

唐：对我来说，这已经是我用来写作的第八家或第九家咖啡馆。之前用过半年，当时觉得这里虽然漂亮，可是感觉比较生冷，而且这是我用过的里头不算便宜的咖啡馆。我本来用的都是很狼狈的咖啡馆，一天连咖啡带早午餐大概一百五十块，每个月也就是四千五百块台币，相当于人民币一千块左右，还不用洗盘子。每次这样算都觉得便宜得不得了。

许：在咖啡馆写作是从什么时候开始的？

唐：1991年或者1992年。当时有两个朋友要办出版社，有点破釜沉舟的意思，说要我帮忙，就是后来的麦田出版社，我就成了第一个员工。那时候我儿子谢海盟——当初是我的女儿，现在跨性别成功了——跟詹宏志的小孩很要好，两个人希望上同一个幼儿园。幼儿园刚好在办公室附近，所以我早上负责送她，送完之后就进一家咖啡馆写东西。我用一堆笔名写各种奇奇怪怪的东西，不值一提。唐诺这个笔名当时是用来写篮球的。

许：NBA。

唐：是，那是1992年。一直记得这个，是因为1992年是美国“梦之队”去巴塞罗那打球那年。

许：我也记得。

唐：一支向上帝特别定制梦的球队。当时我在《中时晚报》，几个笔名都不当真，后来写着写着，只有“唐诺”留了下来，其他都消失了。

许：四分之一个世纪了。这种咖啡馆里的人生有点像是在相对固定的地方、相对封闭的空间里做精神上的冒险，你会厌倦吗？会想做更现实的冒险吗？

唐：不会。

许：年轻的时候也不会有这种困惑吗？

唐：年轻时候就不会。天心年轻的时候永远有到远方去的梦，永远有一个躁动的、内在的驱动力。我从年轻时起就没有。当年都还没有“宅男”这个名词，我的师母、朱天心的母亲就说，只要给我一个房间、一包烟、一盘棋、几本书，我大概就可以永远不出门。后来受天心的影响，

我才开始慢慢走路，不管是在异国他乡，或是在台北，我每天都会大量走路。

许：走路对你的思考有很直接的影响吗？

唐：走路就是走路，但蛮有趣的。相对来讲我比较喜欢城市，这可能跟过去的文学调子有点不一样，因为在过去的文学里城市总是丑陋的、罪恶的。然而正是有人生活、有事情发生的地方才有趣，单纯的大自然蛮单调的。

许：以人的活动为坐标的话，你年轻的时候，台北是一个高度活跃的城市，因为它里面有大的社会转型。现在这种活跃是不是慢慢淡了下去？你会觉得有点沉闷吗？

唐诺:不会，只是觉得有点伤感。我在宜兰出生，可始终认为自己是一个台北人。我甚至常说，台北是台湾唯一可以拿得出手的地方，它不大，丑丑的，但这些年来整理得还算干净、宜居，跟世界的关系也还算丰富。它有一点凋零，有一点没落，我跟天心的看法一样，觉得台北是一个渐渐熄灭的城市。

许：什么时候第一次感到这种“渐渐熄灭”的？

唐：很久了。台湾这样一个小岛，除了宗教战争以外，现代性有关的重要辩论、冲突、问题全部在这里发生过。等到历史浪潮过去之后，它好像又被打回原形。台北好像很早就走过了它的高峰点，慢慢地往下走，毕竟它的历史位置是在纵横的势力底下交锋出来的，而不是真正的地理重要性。这样讲好像有点挽歌的味道。在这种状况之下，年轻一代开始不关心历史，不关心世界，有一种虚无感，觉得只要好好活着就好，就是所谓的“小确幸”。

但在我们当时不是。我们求学的时候，一般学生的世界史知识是足够的。事实上，在上升的时候，你会觉得这个世界和你有关系，甚至你是可以参与的。但现在，台湾慢慢就会回到一个所谓的小岛的思维。

许：发生了一场历史的误会。

唐：对，从历史上看，台北像做了一场梦。很难想象，在历史的夹缝中，在一个这么边缘的地方，曾经好像开出过一朵奇怪的花。

许：梦醒的感觉是什么样？

唐：我这样讲好了，这一代人，我、朱天心、朱天文、张大春，我的朋友们，我们曾经认认真真地在这样一块土地上过活，但也知道，像列维·斯特劳斯说的，太阳会烧完自己，世界末日会存在，一切都不会留下来。《大唐西域记》里有两句话非常动人:“去圣邈远，宝化为石。”玄

奘一路走去，一个一个城市，那些房屋，那些城墙，变成废墟，又都被自然收回。从长远来看，就是如此。台湾可能也一样，历史的风潮会过去的，人们也会离开的。这并不是嗟叹，而是说你必须要在这样的意识里继续工作。

许：现在回忆起来，台北那个浪潮的顶峰是什么时候？

唐：并不是说那个阶段在台北的整个社会进程中属于最高峰，当时的台北乱糟糟、脏兮兮的，很难看，问题是当时的它整个在往上走，整个社会都感觉今天比昨天好，明天会比今天更好。甚至连在钱上都变得慷慨，反正今天用掉了，明天会赚更多，因为经济会增长，你会觉得整个世界好像充满机会。

许：在那样一个社会充满扩张欲望的时候，做一个写作者意味着什么？

唐：这半个世纪之内，在我看来，台湾的文学书写成就惊人。台北供应了那么多一流的小说家，而且是在写作素材极度贫薄的基础上，没有贫穷，没有战乱，没有激情，没有新的故事，没有新的经历。可是整个世界都打开，所以书写也有一种爆发感，会向四面八方尝试，锻炼出一些奇怪的书写技艺，充满了一些堪称英勇的尝试。诗来得更早，在六十年代，台湾的现代诗曾经很惊人，侵略性十足，实验性十足。这个成绩也像做了一场梦。现在这类的书写已经不见了，再加上整个读者群体的逐渐消失、出版界的萎缩、经济规模的缩减，书写慢慢不重要了，能离开的人都离开了。但我也会有另外一种期待，在这样的年代，书写可能会出现不一样的光景，那种在比较兴奋昂扬的年代不会认真看到的东西。就像卡夫卡说的，当然这样说有点悲惨，在沉船的桅杆上发出最后一个信号。我不知道台湾会不会出现这样的作品，可是它是有机会的。

书写是我所能拥有的最专注的思考，不是书写需要我，是我需要它

许：你是一个相对晚才开始成熟的写作者，那个时候也是书写开始迅速衰退的时候，某种意义上正好形成一个相反的关系，这对你来说是一个有趣的张力吗？

唐：我也不晓得。王安忆说过，文学书写不是一个早慧的行业。诗可以来得非常早，拜伦、雪莱、普希金都是年纪轻轻就写得吓死人了，但其实大半的文学书写，尤其是小说，成熟期来得非常晚。小说是一个苍老而世故的文体。某些天分、锐利的东西当然很有意义，可毕竟有些基础需要时间累积。

对我来讲就是这样。年轻时候我尝试写文章，朱西甯老师很温和，他评价说，这个稿子的字写得真漂亮，我忍不住一个字一个字看。你懂吗？就是说这个女生长得真是有气质的意思。我常开玩笑说，四十岁之前，我只做了两件事，一是帮连续剧写烂歌词，一是娶了朱天心。到四十多岁才写出第一部作品，也不过是《文字的故事》这样比较通俗的东西而已。几十年来，我始终找不到一个真正落下来的点。这种不断不成的经验，使我备受折磨，也让我理解书写这门行当的各种难度。

许：也就是更自觉性的理解，是吗？

唐：对，而且是被迫地理解。

许：这种迟来的信心，再加上从年轻时起就被一群天才包围，当时会有很强的焦虑感吗？

唐：没有。我可能比你想象中输得还要彻底。不焦虑是因为我认为我根本不可能，有可能才会焦虑，会觉得为什么不能到达。当然也会有一点沮丧，因为觉得，哇噻，他们一出手就可以，写作对他们来说这么简单，对我来讲却这么艰难。

许：在书写世界中不断寻找的过程是不是挺痛苦的？

唐：其实并没那么严重。如果太自恋的话也许会很痛苦，我大概还不会，因为那个世界本身的细节太丰富了，你本来就喜欢，所以不会觉得好像在做一个会一无所有的生命投注。我指的是阅读这件事。相对于朱天心、朱天文这些朋友，这二十年来，有一件事情我做得比他们彻底，就是阅读。从这个部分来讲，作为一个读者的那种饱满感，会使得你觉得不写都没有关系。因为做一个读者，可以读人类历史上最好的东西，好到你恍然若失，甚至会觉得，我是谁？我怎么有资格读这样的书？

所以有没有最后书写那一步，或者那一步成不成，就变得不再是决定性的。只是说，可能因此多了一点文学的自觉，用比较戏剧性的说法就是，你从这个世界得到这么多，你该还一点回去吧。阿城也这样讲。他以前的写作是很酷的，点到为止，但写《常识与通识》的时候，文字放得特别舒缓，特别细心。他说这是房龙的笔调，当时我是这样得到的，所以我应该还一本回去。他的人生启蒙书是房龙的《人类的故事》。我也是。“永恒的岁月便又过了一天”，小时候看到，吓呆了。你看到了那样的一个世界，而且某种程度来讲，你想成为那样的人，或那样的世界里的一个人。

许：除了房龙，最初塑造你或者对你有影响的阅读是哪些？

唐：当时是拿到什么读什么。那时台湾读书还不那么方便，有各种限制，因此一下子开放后，必须要补课，所以很繁忙。当时的出版一下蓬勃起来，因为有出不完的书。

许：全都涌过来了？

唐：是。对编辑来讲，只会觉得来不及，我一年只能够编这么多书。可现在编辑们开始觉得书单是枯竭的。台北及我们个人都经历了那个阶段。那时候你甚至不太知道这些书在世界确实的位置，因为很多书是以极夸张的面貌引进的，好像当时大陆刚开放的时候。

许：很像很像。

唐：在成长阶段，整个阅读大概就是这样，毫无秩序地、随机地、野蛮地完成。

许：你的书写是怎么蔓延的呢？从经济到政治，什么都囊括了，你真正的专业或技艺是什么呢？

唐：说真的，没有。我只能广义地讲我是一个书写者。我有一点看不起自己，始终不觉得自己有什么足够的能耐。我身边有一堆了不起的创作者，从上一代人，我的老师朱西甯，到我现在的家人，我的朋友。我始终觉得自己是一个受众。

但另外一方面，我又觉得书写对我有很大的意义，我找不到一种另外的方式能让我对单一的一个题目或焦点进行这么长而专注的思索。书写原来是我所能够拥有的最专注的思考。书写里头的那个我，远比现实的我、现在说话的我，要好得多。现实里的我没有办法这么精准，这么专注。到后来我说，不是书写需要我，是我需要它。

许：进入这种百科全书式的写作，是一种更纯粹的好奇心，还是想给自己制造困难、制造摩擦？

唐：都有。在书写中我没有很大的野心。我几乎不用“作家”这个词，最多觉得自己是一个书写者。大部分时候我都是一个读者，我对作家、小说家，始终抱有高度的敬意。只是想较为完整地理解世界，所以跑去读经济学、读数学。我是学文科的，读经济学对我是一件很苦很苦的事。

许：是什么时候开始读经济学的？

唐：二十几岁。

许：当时的驱动力就是想了解世界吗？

唐：当时也许更单纯。我总觉得一个书写者，有必要思索当下的处境，觉得必须有这些基础学问，才能处理面对的状态和困扰。比如要观察一个城市，牵涉太多了，经济的问题要不要懂，政治的事情要不要懂，要理解到什么地步才算足够？可以一路追问到底，可能永远没有穷尽。

我觉得文学必须更勇敢，
必须要负责，要穿透进去

许：之前提到台湾的变化和书写的关系，对北京的观察呢？

唐：我不敢谈北京，毕竟来得太少了。北京的确会有震慑感，那个声势是非常独特的，但老实讲，在北京走路，不知道为什么，你会很沮丧。在上海走路就很对。北京还没有拆迁之前，有一个地方走路的节奏感是对的，就是前门大街那一片，街道、商店和人之间的距离是对的。

后来我察觉，北京原先并不是一个生活的城市，它最早是一个军事要塞。一个民族，一个国度，硬生生在那建造出一个城来，它有它必须要撑的架子，这是它要完成的，你也的确会感受到这个意图。所以它与生活有一段间距。当然，北京的公共空间很大，道路修得很好，但你跟环境产生不了一种呼应。

许：什么样的书写可以应对这样一种城市精神，这样一种规模，这样一种气质？

唐：在对北京的书写里，属于民俗的部分蛮多的，北京的小吃、胡同这些部分都很温暖，但我对文学的期待要比那个贪心。我觉得文学必须更勇敢，必须要负责，要穿透进去。这个书写，像是另外一个阶段的开始，应该会先发生在上海才对，起码我的直觉是这样。上海是一个多么复杂的地方，一个世纪大城，有那么奇特的历史命运。而且上海过去还有一个书写传统，年轻时的张爱玲，一段时间里的王安忆，有两个这么好的作家，已经很了不起了。

我知道《长恨歌》有很多问题，阅读起来也很难受，可是我比较尊敬《长恨歌》，因为王安忆在攻打上海这座城。金宇澄的《繁花》写得真的很好，但我也有我的不满意，他太爱曾经消失的东西，尤其是小街小巷，那样的幽幽一叹，把一切都抚平。可是上海发生太多事，而且太多事是具体的、有细节的，不能只用一声叹息来结束。

许：这种一声叹息的写作方式好像占据主流，某种强有力的传统好像消失了。

唐：因为这种写作比较能够安慰人，甚至相对比较容易。比方说沈从文的路子，相对来讲，是好写的。在文学史上，它是被充分开发的，而且非常成熟。可是现代性书写，即使过了一百年了，现在也还是满头包。它是艰难的。你问我要怎么去写北京，我不知道，这不是我的能耐。

过去因为大陆故事多，又加上历史本身的苦难，很多书写集中在这上面。问题是，这个经验有高度的重复性，但书写的冷血在于，书写这

个部分的意义和价值已经在往下落，可历史还在继续向前走，这么一个处在剧烈变动中的国度，书写者要不要也参与呢？甚至有没有这个义务呢？中国最好的作家该带头走一些困难的路。当然，话有点刺耳，但我是善意的。

许：你怎么看待中文世界书写的某种狭窄化呢？文学书写在过去二三十年好像变成了小说的书写，其他都不太重要，是什么原因呢？

唐：就我在台湾的经验来说，连小说也都在集体消亡。对内地我没有那么大的把握，似乎大陆的长篇小说还蛮蓬勃的，而且人们愿意参与。简单讲，是因为影视界的介入，这的确是书写小说的人一个华美的梦。在美国也能看到这种现象，《禁闭岛》《神秘河》，写作技术好得不得了，连场景都写得清清楚楚，好莱坞直接可以拿来用。他们本来就是冷硬派的作者。这是非常聪明的做法。长篇小说是最接近通俗作品的，而诗和散文相对来说很难直接转换为繁华世界的一种需求。我并非说写小说的人就有这样的初心，而是说这种现象很自然地造成小说在整个文体地位上的改变，会变得瞩目。后来的人进入文学，好像第一优先就应该写小说，若有余力，再拿左手去写散文。余光中当年就这样说。

许：这是很有趣的变化。在中国历史上，散文其实是一个最受尊重的传统，比如有《昭明文选》《古文观止》，等等。

唐：最早的文体是从诗开始的，但诗的束缚太大，过去有些字是入不得诗的。“春江水暖鸭先知”，用得非常大胆，因为鸭很难入诗。一直到宋朝，诗的世俗化才慢慢出现。但是，散文可以记账，可以骂人，可以进入生活的整个现场。我认为散文不应该虚构，它应该写实，因为它就想让你留在不可更改的生命现场。死亡就是死亡，饥饿就是饥饿，情人离开了就是离开，散文逼迫你认知所有实然世界里所不愿意看到的东西，那些不可更改的东西。在这里你可能会更悲伤，可能会更绝望，可能更没有文学的抚慰功能，可是它逼迫你去认知。

许：所以某种意义上，在所谓“后真相”的时代，散文变得更加重要了。

唐：我觉得是。中国的散文大爆炸发生在春秋战国，欧洲的散文爆炸是在中世纪结束后。这种爆发是忽然面对一个全新的世界，不是书写内部的一些小小的调整，而是你认识事情的角度和方式改变了，使得一个新的世界呈现出来。文学忽然找到了各种工作要做。像唐代，大概在“安史之乱”的时候，叙事体真正解放了古诗，因为呈现的完全是一个过去没有的世界。尊贵的君王出走了，天下第一美人被吊死了，整个世界天翻地覆。这时文学又回到第一使命：重新记录世界。那也是唐诗的世界最无我的时候。

我觉得非常可惜，在中文的书写世界里，这一块始终是暧暧昧昧，始终没有被真正打开。书写传统容易把散文缩减到像明清以后的美文，

就说生活里的朝花夕拾，可鲁迅根本不是朝花夕拾，他从头到尾是一个有意志的人。甚至我们不知道怎么对待散文，不知道怎么使用散文的力量，所以会出现一种非散文的、带着一点贬义的杂文，好像它是不够纯净的文学。但面对新世界，那一刻的文学必须不怕脏，不怕乱，不怕难看。

许：这种对散文的约束是什么原因导致的？

唐：宋朝文人的世界观影响太大。宋代之后的士人传统，形成一个很特别的阶层和一种生活方式，很优美，也很自在，某种程度上还相当睿智，很知道怎么抚慰困难。那的确是一个太愉悦的世界，到现在也还令人向往。这样一个小世界的存在，事实上抚慰了很多大世界的困难，甚至它有力量抗拒某种大世界。我们所有的文体，包括绘画，都在完成这件事。

许：这跟中国过于漫长的专制传统有非常直接的关系。

唐：也有可能，但它是一个太复杂的存在，包括诗体本身的发展。在《尽头》里，我试图论说王维的影响力可能比我们想像中大，因为后来文字系统事实上走的是王维的路。

许：他是理想模型，你不一定有他的各种历史线索，可他无疑是一个这样的典型。甚至我认为，沈从文的小说是生命第一现场的书写加上王维的境界才完成的。

唐：日本人说王维是写在坟墓后的竹简，是安慰生者和死者的。王维的诗处理死亡真精彩，“一向石门里，任君春草深”，“行到水穷处，坐看云起时”，每一句都充满生死隐喻，厉害得不得了。那里面好像有一个太迷人的国度，文人不太愿意出来。

许：你渴望进入那个相对自主的世界吗？

唐：不会。我不知道年轻的时候怎么想，因为已经忘了，但我现在完全不会。

通过了解真实处境，对话跟宽容才有可能产生

许：对不解的、困难的、笨重的东西，你年轻时候那一代人还是向往的，尽管不解，但是渴望。什么时候公众普遍好像产生了明显的抵触？

唐：很大一个来源是宗教的除魅。中国有三种怕，敬畏天地，敬畏父母，敬畏圣人之言——就是好的话。好的话会打碎你。另外一个是我们现在比较回到物质性的、享受性的社会。还有一个重要来源，我觉得是心理学的无用。从这个角度来说我很讨厌弗洛伊德，他的性压抑论、创伤、力比多（libido）这些。尤其在我成长的阶段，当时的高中生总喜欢读性这一类的东西，《梦的解析》里有多少性的象征，但我却很不喜欢这一套对人的解释，仿佛不用再有什么神秘思想。害怕是一种有意思的感觉，它欢迎想象力，那是面对未知、面对恐惧的各种试图解答的方式，它可能是错的，漏洞百出的，可它是人类一种压抑不住的想象力。

比方说《易经》，我认为它其实是生命统计学。《易经》有六十四卦，代表六十四种状态，每个状态有它的逻辑发展。钱锺书写《围城》，方鸿渐的名字是有学问的，那是渐卦，《易经》里非常美的一个卦。从头到尾主体就是鸿，从河面飞过来直到飞进树林。整个过程分成六个阶段，有不一样的事情和风险。孔子讲《易经》："作易者，其有忧患乎？"就是说写《易经》的人一定是受过苦难、心中有事不能解的人。《易经》是把经验编织起来，我觉得它是一种统计的概念，在总结一些生命公式，让后来人有所依循，至少能够有所警觉。它是当时所能获得的人的处境的百科全书。

许：这本百科全书在当代的意义是什么呢？

唐：对人来讲，经验非常重要。在这些经验里永远可以找到跟你相似的生命状态以及生命难题。生命一路过来，必须有意无意地不断做出选择，而对这些选择我们并没有把握，我们总是在还没准备好的、不恰当的情绪里就被要求做决定，甚至不知不觉过了多年之后才恍然大悟原来是何其致命的一个决定。那是一个你差一点可以实现的人生，也就是卡尔维诺讲的，世界差点不称其为世界，我们差点不称其为人。

许：如果说《易经》是一个统计学，那《春秋》是一个政治经验的总结吗？

唐：不只如此。《春秋》写的是鲁国，一个小国的书写，可最后中国竟鬼使神差地接受了，用它来解释那几百年。孔丘做了一件奇怪的事，他决定改写整个鲁氏《春秋》。改写是一个激烈的行为，史无前例，连他自己都很紧张。那是一个实然的世界，可对孔子来讲有很多事

情不对，于是他把实然的世界写成了一个应然的世界。即使《春秋》“为贤者隐”，我觉得也是温柔的心态。

《左传》是把孔子的应然世界再拉回到实然，它虽被后世指责，但非常必要。如果没有一个实然的版本跟应然的版本对照，后来孔子作的《春秋》的应然性就没有办法显现出来。孔子是中国古代里面我评价最高的人，年纪越大，越觉得孔子真是了不起。

许：对你来说，他最厉害的部分是什么呢？

唐：他的理性和成熟是让我惊讶的。孔子是一个不可知论者，不说有，也不说无，可是要做一个不可知论者，一定要察觉世界本身的复杂度。

许：《春秋》那么吸引你，和小国的视角有很大关系吗？

唐：其实每个阶段都不同。年轻时有一段时间非常喜欢《尚书》，大概年轻的时候比较喜欢绝对的、大的东西。我把《尚书》称为中国古代最神圣的声音，而且是从上到下——不管是宗教性和政治性，事实上这两者叠在一起——留存下来的最神圣的文献。

还有很长一段时间，我喜欢《礼记》。过去认为《礼记》是一种道德和伦理的要求，但我不是这样看的。当时的人必须要聚在一起，才能够进行生产活动，才能够抵御外侮，代价是要集体生活。这种共居有太多危险和可怕的地方，人和人之间这样的相处是最接近地狱的。所以《礼记》告诉你，怎么避免挤在一起的冲突，人和人之间要谨守什么样的界限……它充满了细腻的叮咛，是对人和人关系的一种细腻的理解。

《春秋》，反而很长时间我不太知道该怎么对待它。《眼前》第一篇我就问，《春秋》怎么会去写子产，而且写这么多？我很好奇，一个小国当时在想什么？在大一统之前，整个世界图像是如何的？从书写的线索看，可以说，那是中国古代最后一次思想像繁花一样爆开的时代。就是怀着这样的疑惑，我才写了《眼前》这本书。取名《眼前》，一定程度上是想说，其实每一次的叩问都隐含着当下自我的重新思索和醒省。

许：问题意识。

唐：对，就像我以前讲的比较夸张的话，向死人要答案。为什么会这样？中国从大国意识里当然得到很多，但大一统之后是不是也失去了什么？因为很多东西慢慢跟这个走向不共容。当然有些是应该丢弃的，可是也有一些有价值的、有意思的东西。这是一个选择的结果。不是要推翻这个选择，而是必须意识到，做这个选择付出了什么代价，什么东西不见了。

大学的时候我总在想，大的经济体和小的经济体，大的国体和小的国体，在历史上到底各有什么风险。后来我在托克维尔《论美国的民

主》中碰到了同样的论述，他讲得很简单，小国的自然状态就是民主。大国必然是层级系统，它必须被这样结构起来。美利坚共和国究竟是大国还是小国？他期待的是一个用小国组合起来的大国，期待有小国那种对生活第一现场的直接感受，所以花篇幅讲美国的自主性的乡镇;但又通过一种方式把很多小国组成一个大国，可以防卫自己，和欧洲的强权对抗。就中国台湾来说，我形容是一个大灵魂装在一个小身体里，这是“二战”后一个奇怪的历史结果。可毕竟不是事实，所以台湾必须认清真相。英国人讲真相是时间的女儿，只是时间经常生出怪怪的女儿。我写《眼前》，从大国跟小国讲起，多少也就是时间到了，总该把事情理一下了。

许：在西方世界，原初文本，像古希腊的东西，对他们的性格和思维方式有很大的塑造，我们的原初文本里一直传到现在的那些密码到底是什么？

唐：我没有办法把这些原初文本整理得那么有秩序，太有秩序让我有一点点抗拒。当然，大概它们也有可能共同塑造出了一些我们习焉不察、常常轻易就脱口而出的东西。但我很怕夸张这个部分，过度简单地被说出来以及过度地被强调，通常带来的是一个较为负面的可能性。我比较想回到一种更稠密、更丰富的方式——一个古人，他所处的地理环境、他的生活方式、他的生命处境以及他的生活策略，这些状态有着共同的说明性，而不会被黏贴上一个我们赋予他的、标签式的概念。

你可以一样一样地问下去，很多知识开始有了使用的余地，对人类学的理解，对植物对地质对气候的了解，人类那些广泛的学问能够支撑你接下来的询问。

可是回到一个简单的国体构造的时候，你说过的那个就是答案。

许：但是抽象性又是不可回避的。

唐：对，但就像卡尔维诺说的，你要不断在两边奔跑，他一辈子都在说这个话。在概念的世界快速推进的时候，必须稠密地布满这些认知。概念很难帮助我们彼此真正地理解，尤其是那种有温度的理解。通过真实处境，对话跟宽容才有可能产生。毕竟像歌德讲的，世界上没有真正只发生过一次的事情。

世界并不是那么单调地分割，有各种我们认识跟进人它的方法。通过遥远的距离，把你的手伸给我，这是靠文学完成的。虽然在一开始，它像是一种最个体、最本土、最缓慢的方式，但其实它使用的是生活里真正稠密的、第一线的生命基础。所以我常说，我是文字共和国的成员，这样讲出来或许有点夸张，但的确是。对我来说，希腊人是很亲近的，罗马人也是很亲近的，甚至比一个邻近的国家对我更有意义。

许：“文字共和国的成员”也是一种很古老的说法，而且是在现代分工社会里越来越少见的物种。可能启蒙运动的时候很多人会这么读书，

或者像埃德蒙·威尔逊[24]这样的批评家会这么读，但他们都变成很珍稀的物种。这个传统在消退。

唐：这有可能就是文学过度强调所谓的自我和个性的代价。大家总觉得文学太粘着于它的生命现场，个别的习性很高。尤其我们警觉性地感到必须要强调个性，强调自我，害怕失去自我——这里可能长期隐含着文学的过度神经质。文学本来有两个部分，除了自我的表达，对一个阅读者来讲，其实我们是在共同写一本大书，要不然书写没有办法往前走。

人类的所有文明，包括书写，如果可以用演化来形容的话，它不是达尔文式的，它是拉马克式的，可以不用从零点出发，就是我们所说的站在巨人的肩膀上。你不用再从头细说，你不是最早的书写者。可麻烦也产生在这里，因为书写不是从原点开始的，所以它对读者产生了严厉的要求，你也必须不是留在原点。

我几乎把英勇

当成写作中一个最重要的特质

许：怎么看海盟这样身体力行地追问自己是谁？

唐：对我来讲毫无困难，对天心来讲还是比较困难的。他很心疼。在台湾，跨性别这类项目在正式开始之前，要经过两年的心理医生评估，中间有无数次的谈话，要保证你不会在任何冲动或特殊的状况下做这个决定。这是对的。所以我想这是谢海盟的选择，他并不是冲动。他现在每天都在写东西，医生也鼓励他把这些经历写下来。许多经历跨越性别的人，一身伤痕，跟社会尤其是家庭对抗到悲惨的地步。他算是一个正面的、幸运的例子，所以很希望留下自己的经历，鼓舞和他同样处境的人。

许：会觉得海盟比你更勇敢吗？

唐：我没办法确定，“勇敢”是一个词，但另外一个词叫“激烈”。年轻的时候容易激烈。因为时代的关系，我比谢海盟的成长要更早接受到社会的教训，被世界教训得早。

许：甚至是羞辱。

唐：对，所以你的态度可能不会这么硬。我难以复原我年轻时候的细微模样，虽然我觉得我还算不妥协的，一路上闯祸。博尔赫斯有一句话说得很准确，一本书充满死亡和爱情，显然是年轻作品的印记。年轻人通常就是这两样，爱与死。你不能够永远只停留在这么激烈的看法里，因为最有趣的部分其实在冷水和热水交错的地方，那里的浮游生物最多，那里才是渔场。书写的基本领域就是在这里——除了诗，诗人最好一辈子保持年轻。就算你不走写作这条路，这也是一种对人的理解。

同情不是一种德行，不是因为性格柔和，所以同情别人，而是你察觉了情感的细微之处，所以同情同时包含着自信和理性的成份。孔子讲仁治，不仅仅是道德，仁治也是知觉。天地不仁，不是说天地没有道德，而是说没有感知能力。

海盟很早就察觉到世界和他是相反的，这个冲撞很大，无疑使得他比较激烈，所以他文章里的爆裂感就会比我多，比我勇敢的部分可能就在这里。但代价是久而久之你可能会因此变得简单、变得粗暴，这不是好事。如果有一些建言的话，我希望随着年纪的增长，他可以慢慢看到世界的不同层次。

许：勇气这个话题太有意思了。对于一个书写者，勇气到底意味着什么呢？

唐：很重要，英勇的特质也是我一再强调的。在书写上，真正英勇的东西一开始是强烈的，偶尔的，可是更大的困难是怎么把学识写得正确，不是写得道德而已，是怎么在复杂的历史里抽出那条正确的线。而通常它没有明确的答案。孔子改写《春秋》时甚至是紧张的："罪我者，其惟《春秋》乎！"他以前从来没有说过这样的话。他当然不是一个怕批评的人，而是担心自己会不会闯祸。这是他不确定的。英勇的特质就在这里。

有时候我自己写稿也会面临这种问题，并不是不知道怎么写，而是要不要这样写下去，还有没有其他可能。在现代社会，可能只会更艰难，现在是"谁怕谁"的一个时代，好像谁都可以掷一词，书写是大量曝露在前檐和强光下的，很难坚持下去。书写的风险存在于每一刻里，它用各种形态、各种方式找到你。所以我几乎把英勇当成一个最重要的特质。

许：会担心这种对书写的过分清晰的意识，反而会压迫书写的创造力吗？

唐：博尔赫斯的原话是，用清澈的风格描写污浊的梦境。这是非常漂亮的说法。我会去追问，有些东西用清澈的风格说不出来怎么办？有两种选择，一种是不要写它，避开很容易；另外一种是，你必须像攻打坚城那样去攻打它。有些时候你必须忍受失败，这是攻打一个目标而付出的代价。因为它是摇晃的，是模糊的，你没有办法把它清澈地说出来。所以博尔赫斯告诉我们，不要梦想写完美的作品，因为它通常只是退却。

许：这话说得真好啊。那你的写作中最勇敢的部分是什么呢？

唐：我的才华有限，可是在不闪躲和说实话上，到目前为止我觉得我是的。

许：怯懦的部分呢？

唐：我容易懊悔。在那个节骨眼上你会觉得——我发誓我已经动员了我所能的全部了，可是没办法，能力的限制在这里。我不常回忆自己年轻时，因为我的回忆里充满了我没有做好的事和没有说好的话。这个部分是我最害怕的东西。

许：这些年我感觉当代华语文学好像有一种不自觉的反智倾向，或者说反对一种更深层的社会分析的倾向。

唐：有的，可能有的。

许：但所有伟大的小说在某种意义上都是一种社会分析。

唐：哲学曾经是一个女王，所有的学问都在她的麾下，现在她的臣子都出走了。文学曾经也无所不容，它是娱乐，同时是革命的导师，号角的吹响者，它是事实的记录者，同时是心智的引导者。在新生代，各种学问越走越远。在书写领域里，某种程度来说，十九世纪到二十世纪，小说已经把外在的世界都描述完了，外在没有东西可写了，所以它开始内撤，澄视灵魂，把"我"变成"他"，把"我"陌生化，做自我解剖。这是非常难的书写工作。久而久之，就容易把最难的书写变成最容易的书写，叫"画鬼神易，画鸟兽难"。所以它很快走向喃喃自语，或者仰赖知觉，像你说的反智。这当然是有问题的，好的书写不是这个样子的。现代主义认为真正好的文学是魔术，是高明的骗局以及精确的科学。现代主义最喜欢把文学比喻为蝴蝶的翅膀，既是精确的科学，又是可以混淆你的模式。

许：梦幻的模式。

唐：对！这就是对现代主义大师的一流文学技术的说法。但这的确也造成我们对现代小说的很多说不出来的反感，会觉得我们在这里头再也没有坐标，再也没有思维的铆钉。

现代小说的确越来越陷入一种向诗倾斜的境地，诗就是一个完全不需要其他坐标的文体，只要我，绝对的我，由我来发言。所以它可以完全不理会世界。好的诗人十七岁就可以写得很棒，可是十七岁不会是一个成熟的小说家，小说家真正成熟一定要到四十岁以后。



许：日本文学对你的塑造大吗？

唐：不大。我对日本的小说评价不高。三岛由纪夫算是我最喜欢的一个日本小说家，他的《丰饶之海》处理衰老和死亡的问题，是很动人的。但我一点都不喜欢他看待生命的态度，包括他对肉体的过度迷恋。我对自恋的人很害怕。有些现代元素日本融合得非常好，但不在小说里。

许：在哪里呢？

唐：美学的部分。他们把美学应用到工业设计上完全没有困难。我的看法是，日本的lifestyle这个部分的美学系统力量还在生长，还会进一步冲击世界。日本的传统技艺跟现代结合的部分非常厉害，包括动漫、影视、通俗文学，有很多非常有趣的东西。如果在另外一个时代，那些人可能是好的文学书写者，可他们离开了，去到比较能够被看见的地方，文学留不住他们。宫崎骏就去做《千与千寻》，不再寻求当年川端康成那样的书写方式。如果没有动漫，宫崎骏先生可能成为一个文字书写者，这也说不定。

许：你有没有想过进入电影业呢？

唐：我对电影没有任何一刻有过想象力。老实讲，要进去的机缘有很多。我乐见它，可是对我来说没有吸引力。电影载体本身太有限，相对于文学，它更大的意义可能是一个较为繁华而被一般人容易接受的载体。另外，它的代价太大，动不动就是几个亿，所以好莱坞必然走向保守，因为游戏太大，没有人输得起。可对书写来讲，没什么了不起啊，失败的书多的是，满街都是。我的书即使一本都不卖，最多十万块人民币就是全部的成本。

许：一刻都没有动心起念去这个世界看看吗？

唐：大概我对书的世界太满意了吧，应该就是这样的。

许：但电影有可能通过工业把你的理念最大程度地表达出去，尽管这个表达被打折扣了，但可以抵达很多人。这个也没有诱惑吗？

唐：这永远是一种交换吧。打个比方，很多人质疑杨照，觉得他什么都能谈，什么都能解释，以前我也多少碰到这个问题，因为我们曾经有个类似的身份，都是一个解释者。而解释者永远碰到这个问题，你设定的解释到什么地方？因为要面对最大公约数的那一群读者。所以书写逐渐变成一种宗教，甚至是一种宣传。后来我慢慢从解释者的身份退走了。

电影是一个更大、更丰富的载体，它能够接触到更多的人。可是除了人本身以外，他因着什么目的而来有很大的区别。我们进入某些世界，要准备的不只是知识，还包括某种态度，只有那样你才能够捕捉到

某些东西。更何况繁华的代价很大，那种名流世界是我没办法忍受的，谈红酒谈汽车我谈不下去，我甚至很难保持礼貌，而我并不想不礼貌。

所有的书写都挣扎着向永恒，但不会真的完成

许：在一个新游戏时代，会不会觉得我们坚信的人文主义理想可能也是一场梦？

唐：会。因为当想听这个话的人不够多的时候，它就失去力量了。它只能靠接近于仪式的形式，保留在某些地方。

许：而且姿势越来越僵化。

唐：但是也只能这样。如果人们还需要的话，它就还能够被找到，不至于完全没有。弥尔顿说把真理和谎言放出来，我就不相信真理不会赢。小密尔[25]不是这样的看法，他说真理会被打败的，甚至会被消灭。但小密尔还讲了一句话，“真理有一个优势，它会一再被说出来，直到它找到适合生长的地点”。我希望这段话是真的。我们对于某些发展很悲观，然而毕竟你我活着的这段历史时期还是太短，不知道还能不能逆转。所以我才会讲，有时候你不能只相信自己，你必须要相信历史。

许：作为一个有历史自觉性的人、一个人文主义者，你会渴望跟随一个衰落的历史共存，还是跟随一个上升的历史共存？

唐：我不知道。我到这个年纪，很少会假设一个目标或期望，很少假设自己可以穿越、位移到哪一个地方。

许：或者清晰地意识到自己在跟随着一股衰败的潮流，这种感觉对个人会有困扰吗？

唐：当然会。我觉得还能够跟它相处，可是多少也会觉得困扰。比方说，现在我在台湾出书，出一本赔一本。这不只是我个人的处境，我看到很多认认真真的书写者，他们勤勤恳恳做的事情，不管是他们主观个体的努力，还是成品所呈现出来的价值，可能比动不动卖十几万本的东西都要优秀。你已经知道，世界就是长成这个样子，会不会让你沮丧？会。会不会让你觉得有些不公平？都会。可你还是要把它当成一个现实跟它相处。要不然你可以退走。古希腊、古代中国都有哲人这样告诉你。或者你可以回到你的个体，像老子当年飘圣离去，没什么大不了，你永远有这个选项，可以不管这些事。我绝对不会自恋，不会觉得非要你不可。这个时候，我如果需要什么，我会去阅读想看的书，因为在里面，多少会找到一些成功，甚至找到一些愧疚：你不能两手一摊，多少得要还回去，多少得要做一天和尚撞一天钟。

许：回到个体，你觉得自己是逃避多呢，还是反抗多？

唐：我几乎没有意识到我在逃避，几乎没有。但是也有可能类似这样：卡尔维诺说过，整个世界就像美杜莎的头颅，直视她的双眼，你就会化为石像，所以珀尔修斯杀她的时候，不看她，而是用青铜盾牌去折射，他才能砍下那可怕的头颅。有时候你看这个世界，也需要一点点折射，要不然你受不了强光，因为你的能力可能没有办法强大到可以抵抗那些坏消息。真要说逃避，也许是指这样的逃避。但基本上，还不至于逃避到退却的地步。

许：阅读衰退后，人会变成一种什么样的人呢？

唐：我其实不太想做末日预言，我宁可这样描述——人类一度有可能误解了自己。过去人类好像比较容易被少数人说动，总觉得远方有一种应然的世界，包括释迦牟尼也做这个事，耶稣也做这个事，很多智者都做这个事。现在好像大家越来越不太容易被说动了。虽然对我来说某些应然世界的思维还是重要的，它是不是对实然世界有意义，我相信有。但我会觉得，人类在某一个历史阶段，冲到一个精神和思维的高度后，可能普遍会退下来。亚里士多德说，万物都有它舒服的位置，青鸟会飞上天，石头会掉下地，大概当世界这样构成之后，它可能就是某种真相。

毕竟某些领域并非所有人都需要。是因为贵妇人没事可做，开始读小说，小说才会在欧洲普及，这是误打误撞。过去的经济学者画了一条绝对的线，这条绝对线叫作生存所需。超过生存所需，叫绝对需求，或第一类需求。这个描述太简单，但某种意义上我觉得是好的，回到所谓普遍的幸福。我是这样看的，可能我这个年纪比较没火气。

许：谈到散文时，你说那种参与现实的传统退隐了，没有那么强大了，这是不是隐喻，我们面对现实世界反而退缩了，逃逸到别的不同世界中？

唐：我觉得是一种无能为力。

许：意识到这种无能为力，对你会有困扰吗？

唐：困扰当然会有。胡兰成在他十几岁时候的作品里讲过一个故事，吕洞宾当年学点金术，问他的师傅说，点石成金之后，永远就是黄金吗？老师很诚实地告诉他，不，五百年后会恢复成石头。吕洞宾觉得这不是真的，所以他不学。胡先生喜欢这个故事，他说这是对绝对性的要求。可见胡先生很年轻，因为会喜欢绝对性的都是年轻人，要么我要全部，要么我什么都不要——但是人生很少有东西是这样。

我所相信的那些，我知道都不够牢靠。问题是，所有东西都在这种不绝对不保证的状况之下，你还要不要你的信念？你还愿不愿意全心全意地工作？博尔赫斯晚年眼盲的时候去到撒哈拉沙漠，抓起一把沙子，走到另外一个地方，把沙子放下来。他说，我正在改变撒哈拉。他说，这么简单的一句话，是我积一生的经验才能说出来的。我喜欢这句话。

所有的书写都挣扎着向永恒，但不会真的完成。

我们必须在这个事实底下工作、思索。书写的人老早就得有这种自觉。

许：会担心过多的知识抵消自我吗？

唐：卡尔维诺在《给下一轮太平盛世的备忘录》[26]中写道，过度的渊博会不会伤我，会不会使我的主体性消失？他的回答是，但是我们是谁？我们难道不是由我们读过的书，我们经历的事，我们对世界的印象所构成？他进一步讲，我心甚至更有其他，有时候通过书写或思维，突破生命个体的局限性，进入到一只鸟、一个异国人、一个不会说话的个体上，用他的眼光看世界，使得你的世界被扩展开来。

卡尔维诺的回答很漂亮，但的确他有一种困扰，毕竟不能够保持高度的简单纯净，所以它的力量会消失，它的光芒会互相冲突。如果你不容易自恋，也许就不能做个好诗人；但反过来说，你的书写跟思维有可能变得困难而复杂。我甚至不信任语言，觉得语言是简单、随机、会流动的东西。

许：太光滑了？

唐：对，太容易滑动，会不断跳到别的地方去，所以我必须要用文字把它固定下来。但这样引起的麻烦是，我再也没有办法说出最简单的话，甚至是人家期待的话。比如有读者问，能不能在书上给我签一句话，我永远想不出来签什么。用博尔赫斯的话说，到了这个年纪你再也讲不出令人满意的答案。

我的有些书写也会变得如此。很多人认为我很啰嗦，但我想精确描述整个思维，重点不是那句话说什么，而是抵达那个点的思维路径。

也是博尔赫斯讲的，有时你会模仿一个人讲话的语调、姿势，甚至扩展到文学书写，是因为你想像他那样想事情，想站到他那里去看他看到的东西，这才能让你突破有限的、在此处就不能在彼处的、成为这一时限就不能够成为另外时限的那种生命的局限与单调。

这个代价也就是你刚才怀疑的自我会不会消失。我觉得不会，而是它变得复杂到难以简单地说明。所以我不适合革命，不适合召唤群众，不适合当明星偶像，不适合当英雄，不适合写诗。

许：那你最适合做什么呢？

唐：最适合当老人吧。某种程度来说，晚年的自由度可能更高，你没有额外的目标。说真的，我们这个年岁连谈恋爱和性爱都没有能力。

许：新的解放。

唐：而且到我这个年纪，书写跟阅读产生了一个不算大得惊天动地

的改变，某些东西在消失，某些东西在出现。即使小说这个比较苍老的行业，我们还是大多认为壮年是小说家的高峰。而我现在开始怀疑这个说法，我开始对老年的作品感兴趣。究竟是书写者用完了他最好的东西，还是刚才所讲的某种复杂难言使得他的书写变得更困难，或者是我们也在用年轻的标准去阅读它们。

所有的文字阅读都需要实体经验的配合才能打开，要不然没有办法真正进入。有人说唐诺好像不读年轻人的书，我说错了，我读的都是年轻人的书。契诃夫，我最喜欢的小说家，他所有的作品都是他年轻时候的作品；卡夫卡、本雅明、三岛由纪夫，现在对我来讲，全部是年轻人。这个视角的改变很奇怪，过去我们仰着头看这些东西，他们没说清楚的话，我们觉得一定是我们不懂，但现在我回过头看，阅读图像完全改变。你开始很清楚地知道，困扰他的是什么，哪个地方是用聪明在猜测，而不是真正地理解。很多人说张爱玲年轻时就世故得不得了，不，她只是学到了世故的样态和腔调。那是年轻女孩用聪明的想象力避开了。我的阅读开始出现某种完全的平等感。

许：这种平等感很妙。

唐：是，晚年是非常有趣的，我是在兴高采烈地过着晚年。萨义德在《论晚期风格》里说，那个“晚”，是你再也没有一个“晚”可以超越，所以你要一路走下去。时间有两种算法，一种算法是从出生到现在，时间正向死亡流去；另外一种算法是从死亡倒推回来，时间扑面而来。

我们这个年纪会是第二种算法，你还有多少时间，还能够读多久的书，还能够有多久的书写，还能够走多远的路，还有多少体力。一路走到这里，这就是你生命中主要做的一件事情，你就一路做到底吧，把时间用完为止。

Chapter 07 陈志武

人类文明化的进程是我最信得过的，这是一个我愿意赌上所有的钱的判断

1962年生于湖南茶陵

1983年获中南大学理学学士学位

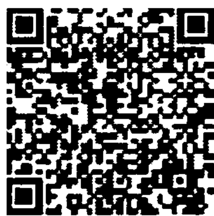
1990年获美国耶鲁大学金融学博士学位

2010年被中国交通银行委任为独立非执行董事

2016年担任香港大学经管学院经济学讲席教授与环亚经济研究所主任

2017年出版《24堂财富课》

现任美国耶鲁大学管理学院金融学终身教授、清华大学经济管理学院特聘教授



扫码观看视频

2002年，我第一次在耶鲁见到陈志武。那一次纽黑文之行，是为了采访罗伯特·希勒，他对2000年互联网泡沫的准确预言，令他赢得国际性声誉。

陈志武热忱、慷慨，为我安排采访，请我吃湖南菜，他略带的乡音也让我倍感亲切。在经济学界，他以金融学知识闻名，也是少数在“常春藤”任教的华人经济学教授。

彼时，我刚成为一名记者，“全球化”是大众最热衷谈论的词汇。九一一事件刚刚发生，我却对历史的方向坚信不疑，世界将更为紧密，中国会更深地卷入其中。经济、技术将是这股融合的推动力。

接下来的十八年里，我和陈志武偶尔见面。他的重心从耶鲁回到中

国，并最终在香港大学任教。他观察的视角则从金融领域扩展到整个人类文明史。有时，我觉得他的问题意识过分庞大，有时又被他通过金钱来理解世界的逻辑所折服。我也总被他的乐观鼓舞，即使在疫情期间，他也对全球化的未来充满信心。



“新冠”危机引起反全球化，但我相信人类会相互融合

陈：你现在在哪里？

许：我被困在东京。刚开始去了马来西亚，然后去了夏威夷，现在在东京，待了两个月了。

陈：你的疫情生活还更加丰富多彩了。

许：我真是看到了全球节奏的变化，疫情不断扩散的过程。

许：你现在主要常居香港？疫情对你日常生活的改变很大吗？

陈：我过完2020年春节的第二天就回到香港。疫情的影响当然有一些，但还好吧。实际香港受影响不是那么大，基本上外出是没有问题的，所有的餐馆到现在也是开着的。一个月以前私人俱乐部也是开着的，后来因为输入病例增加很多，所以政府把那些私人俱乐部和公共体育场所基本都关掉了，健身房、游泳馆、网球场，还有全部的田径跑道都关闭了，这样一来对生活的影响会更大一些。

许：那你给学生上课呢？

陈：现在全部改为网上。

许：对你来说，也是人生第一遭吧？

陈：开始有一点不习惯，几次以后就习惯了，相对来说网课比较简单一点，不用跑那么远的路，节省一些时间。所以还好，各有各的优势。

许：这算你这么多年遇到的最大一场危机吗？

陈：从影响到的人数占全球人口的比例来讲，肯定比以往都要大。不管是1987年美国的股灾[27]，1997年亚洲金融危机，还是2000年互联网泡沫破裂，那些影响总的来讲都是非常局部的，对一些群体有影响，但大多数人不会有那么强烈的感受。这一次因为病毒的传染力很强，每个人都被限制起来，从这个意义上来说，这一次瘟疫的影响面肯定是过去几十年中最深远的。但是其他的，对生活方面影响还好。

我认为从美国到其他国家，很多人把这一次病毒带来的影响夸张了，我比大多数人更加乐观一些。当然这个损失是非常大的，对经济，特别是对就业的影响比较大。但是大到像一个月以前[28]那么多专家、官

员、商界的悲观程度，我觉得没必要。我一直认为，一旦人们的悲观程度达到顶峰，好像天都要塌下来的时候呢，问题的一多半已经解决了。道理其实蛮简单的，如果大家都非常悲观了，这就意味着大家都愿意做出一些牺牲，做出一些让步，甚至做出自由方面、权利方面的限制，这样一来，大家都愿意为了解决这个挑战来配合。一个多月以前，从美联储的反应，到美国政府、到欧洲政府做出的这些反应明显表明，大家都愿意往极端方面采取一些措施，在那个时候我就觉得，希望来了。那个时候股市跌了这么多，美国股市跌了百分之三十五，但我跟很多朋友说，这时候你就应该像巴菲特说的那样，当大家都恐惧的时候，你应该要贪婪，当大家都贪婪的时候，你应该要恐惧。所以我觉得你要是想超越别人，赚更多的钱，有更多的财富，对不起，在大家都很恐惧的时候，你就要克服自己的恐惧，就是要冒一些风险。

许：作为投资者，你现在处于贪婪中还是处于恐惧中？

陈：现在全球的资本市场已经恢复很多，所以差不多是中性的状态，贪婪的人没那么多，恐惧的人也比一个月以前少了很多。但是往未来看的话，随着美国疫情的进一步稳定，从美联储到美国政府，就经济做的举措真是史无前例的，对有股票投资、有金融资产的这些人来说，美国政府目前给他们的帮助是最大的。

在人类历史上，大规模的瘟疫本来是最主要的缩减贫富差距的一种力量，当然这是很不幸的力量，我们不希望任何人因为瘟疫死亡，不希望任何人的财富缩水。但是，很多历史学者通过研究过去两千年来大瘟疫对人类社会的影响发现，病毒每隔一段时间就会出现，比如说西班牙流感，发生在1918年，让差不多五千万人死掉了；更早的时候，从公元165年到180年，罗马帝国发生了一场大瘟疫[29]，将近四分之一的罗马帝国的人都死了。后来六世纪的时候又发生鼠疫，使得东罗马帝国一半的人都死了。以往每隔一段时间大自然就会出现某一种病毒，让人类相互传染，然后使得有钱人的财富缩水很多。

除了大瘟疫可以让财富差下降，另外一大类就是大规模的暴力、战争，还有国家的改朝换代。以这些方式，每隔一段时间，人类社会的财富分配就会被重新调整，走回一个更低的水平。但是这一次的新冠病毒，让我感受比较强烈的一点是，只要现代政府对经济做干预，对大自然做干预，加上又有央行通过货币政策用这种或那种方式去做干预，那原来人类历史上以这种自然方式去重新配置财富和收入的规律就会被打破。基本上从“二战”以来，随着货币政策工具越来越多，福利项目越来越多，到最后每次富人财富本来要缩水的时候，都被现代政府的干预给挽救了。

过去几千年的历史里，中国有富不过三代的诅咒，不光是中国人总结出这个规律，日本人、欧洲人、其他地区的人，都总结过类似的规律，就是因为有那么多自然和非自然的过程，使得世家的财富、地位很难持续下去。但未来一百年是不是这样子，就很难说，因为现代政府什么都会出手干预。

许：所以你觉得这场“新冠”危机不会对以前的经济模式带来特别的冲击，反而是加固了以前的经济模式，是不是？

陈：是的。当然，我们都知道历史规律很残忍，我们不愿意看到任何人，不管是富人还是穷人，有不幸的遭遇，这一点也是人类文明进步的一个基石。只是这样一来，既有的格局就更有可能被保留下来，然后延续很多年。

许：这一轮全球化是从二十世纪七十年代末，里根、撒切尔的那个时代开始的，现在大概四五十年过去了，这一次的危机会不会对全球化的进程带来颠覆性的影响呢？

陈：这次新冠病毒危机，肯定使得反全球化的势头要上一个新的台阶。所以我们中国人都应该要接受一个新的现实，就是未来的十年、二十年，肯定不会像过去那样子，大家为了节省成本，为了赚更多的钱，淡化国界，也淡化意识形态和政治体制。过去四十年里，全球化都是在意识形态中性、政治体制中性这样一个框架下进行的，大家最关注的，或者唯一关注的，是你能不能帮助我赚更多的钱，帮我节省更多的成本，如果你能做到这些的话，我不管你是黄种人、黑种人、白种人，不管你相信什么，相信自由主义还是相信资本主义还是相信社会主义，都没有关系，只要能够一起赚钱就行。过去四十年里，美国有些共和党人是非常保守的，要阻挡美国公司走到中国，走到印度，但是他们一直都没有成为主流。

这一次新冠病毒危机展示在人们面前的是，在关键的时候，美国社会、欧洲社会需要的一些医疗物资都被堵住了，不同的国家都不让急需的医疗物资运到美国、运到欧洲。很多人亲眼看到、亲身体会到，过多地忽视政治体制、意识形态观点、价值趋向，只谈赚钱，最后带来的就是在关键时候，你本来指望着其他社会都能够忽视意识形态，忽视政治，但是有一些社会跟你想的不一样。所以在关键的时候会导致很多被动，很多牺牲。

许：你是很典型的上一轮全球化的受益者吧？从湖南茶陵出来，然后去美国读书，周游世界，最后在香港教书，其实是那一轮全球化非常重要的参与者。你最近有感觉到自己习惯的这个社会马上就要消失了吗？

陈：一定程度上会有一点调整，但另一方面，我还是比较乐观的。因为虽然未来这些年，脱钩等趋势会有一些上升，但是完全脱钩，完全回到四十年以前，甚至是一百多年以前的世界，那个概率是很低很低的，因为有手机，有互联网，有飞机，让我们不去跨越国界的走动也是蛮难的。当然人类社会的历史历来就是这样子，从来就不是沿着一条直线往上冲的，更多的是往前走三步，又往后退两步，退过以后又继续往前。所以全球化的趋势过一些年以后又会启动，加足马力往前走的。人

类相互融合在一起，人类文明化的进程是我最信得过的，这是一个我愿意赌上我所有的钱的判断。

如果有更多的人反思，

整个社会就可以更健康

许：这一代年轻人，他们第一次赶上这样的衰退，包括壁垒的重新出现，这个时候怎么理解金钱对他们的作用呢？

陈：从这个意义上来说，这次大瘟疫带来的经济衰退，对于很多九零后的人来说，是件好事。根据我的观察和不同领域学者的研究，得到最深的教训应该就是，任何一个国家，一个群体，一个家庭，以及个人，如果总是直线式的一帆风顺往前走，时间持续得太久以后，人本身的心理和状态会发生病变。所以我不是那么喜欢这些现代政府什么都干预，什么都要插一手。当到了要让人类吸取教训的关键时候，就应该让人类来吸取一些教训。没有教训，最终的结果，不只是搬起石头砸自己的脚，连自己是谁，应该怎么做人，人最终活着为的是什么，这些话题、这些反思都没人有兴趣了。这就是为什么我觉得尽管这一次瘟疫带来的那些损失和遭遇是不幸的，但是也有它积极的一面，让很多人愿意对一些大的话题做些内在的挖掘。如果有更多的人反思，整个社会就可以更健康，为未来四十年的快速增长奠定一个精神上的基础。很多人，包括我认识的一些朋友，物质财富越多，生活反而越来越没有着落了，搞不清楚接下来靠什么找到满足感。

许：是不是某种意义上可以说，之前四十年很大程度作为经济人而活着，而现在经济人要终结了，变成一个更丰富的人。

陈：希望是如此，希望这一次新冠病毒在给我们带来损失的同时，也能够给我们一个机会。

许：这个事件对你个人的思想，包括内心的情感有冲击或者改变吗？

陈：说句实话，过去几个月里我比较集中精神在研究和写作，所以感受到的冲击没有那么大。

许：沉浸在书的世界里。

陈：写中国原来的海上丝绸之路是怎么起源和发展的。

许：我刚刚去了马六甲，感觉到当时海上帝国的那种规模。

陈：葡萄牙人到马六甲以后，就把阿拉伯穆斯林商人赶跑了，后来到了十七世纪初期，荷兰人来了，又把葡萄牙人赶跑了，我过去几个月都沉浸在这些问题上。做这些思考，让我对中华文明的优点和缺点认知

得更多、更深了，比如其中很大篇幅就是在解释，为什么阿拉伯穆斯林商人是公元七世纪后期才来到印度洋、来到太平洋参与海上丝路，但是他们很快把华商和东南亚商人挤掉了。从公元七世纪末期到十五世纪末期，将近七百年的时间里面，他们是海上丝路的主导者，为什么他们能够做到这一点，为什么华商没有办法做到这一点？这跟中华文明和伊斯兰文明的差别，完全离不开。

许：为什么呢？我也很好奇。

陈：这个背后的主要原因，第一，当时的中国人如果想要把海上丝路控制在自己手里的话，就需要不止在广州、泉州，而且要在马六甲，还有沿途不同的印度城市，一直到阿拉伯世界、波斯世界的各个主要港口，都建立自己的基地，要有很多中国人在那个地方扎根下来。但是我们中国人，特别是原来受儒家文化影响比较深的时候，历来就是父母在，不远游的。我们中国人都祭拜自己的祖先，家庙、宗祠和祖先的墓地都在老家，所以中国人是不可以离开自己的家乡去远行的。因为你到别的地方以后，你的精神世界没办法带过去，没法带到阿拉伯世界，带到印度洋沿岸的地方。但是伊斯兰教和基督教，他们都是一神教，到任何一个新的地方，只要当地有教会和教堂，有清真寺，马上就可以找到自己所祭拜的唯一的神和神的载体，找到自己的精神家园。穆罕默德是鼓励穆斯林远走高飞，去到他乡传播伊斯兰教的，但我们儒家是反过来的。所以中国的商人在过去差不多两千年的海上贸易发展的过程中，就没办法走那么远。

另外一点，穆斯林商人每天祷告五次，每周有一次大的清真寺的聚会，通过这些仪式把穆斯林商人相互之间的跨区信任，抬到一个非常高的高度。他们很好地解决了贸易金融的问题，所以他们在海上丝路一直唱主角，等到十五世纪末葡萄牙人来了之后才被挤掉。他们到广州，到泉州，到宁波，到扬州来，购买他们所需要的中国货，丝绸、茶叶这些东西，并把那些富人喜欢的洋物，分销到中国不同的地方。但是这个里面涉及的话题太多了，没有办法一两句话讲完。

许：也就是说你沉浸在历史研究之中，有这样的一个视角，然后再回到现实里面，对现实的感受会发生什么样的变化呢？

陈：因为我有我自己的世界，我更多是沉浸在我关注和思考的海上丝路，印度洋贸易、大西洋贸易历史进程，这些进程是怎么走过来的，相对来说这让我在过去三个月里比较平静、坦然一些。

许：如果疫情延续的时间更长，一年、两年，它对世界的冲击会完全进入一个失控的状态吗？还是说我们会找到一个新的相处方式？

陈：实际上像英国，包括欧洲大陆的社会，已经开始找到新的均衡状态，因为各个国家最终会发现，如果说这个疫情就像上次西班牙流感一样，要持续两年左右，或者更长的时间，我们不可能总是按照相互隔

离的方式去生活的。所以我觉得大家都在接受一些新的现实。其实说到底这一次病毒是不是真的有那么强的杀伤力？未必。你看这次不管是针对美国还是针对欧洲，还是亚洲国家，哪怕最悲观的估算，都还没有说死亡人数可能会超过一百万的，但是西班牙大流感，死亡人数五千万，那个时候也没有把世界带向末日。所以我觉得这一次实际上这个病毒的杀伤力不像我们原来恐惧的那么强，人类历史上很多次经历过杀伤力更强的病毒，但是人类到现在也还活得蛮好。所以即使这个病毒未来一两年都还在，可能人们也会有办法接受这个现实，照样最大化地以一个自由人的身份去享受生活。

许：你刚才说的是乐观的这一面，湖南人的乐观特别鼓舞人，那你能不能说说让你忧虑的是什么？

陈：最担心的就是这次病毒之后，主要的国家之间相互指责，然后新冷战进入高潮，最后使得不同国家之间，不仅仅是经济上脱钩，还会发生武力冲突，甚至发生战争。这是我最担心的。

怎样把叙事做好，

会决定人生怎么走

许：今天给学生讲什么课？

陈：就是“文明的逻辑”，跟我现在写的书是一起的。

许：他们对这个感兴趣吗？

陈：可能因人而异吧。一般的年轻人，不只是年轻人，实际上绝大多数的人普遍关注的是怎样赚更多的钱，尽快找到工作，我的这个课不一定告诉他怎样去找到最好的工作，但还有一些学生蛮感兴趣的。

许：他们现在最关心什么事情呢？

陈：他们还是会比较关心金融，所以我讲金融通史课。当然里面也有涉及历史跟文化的话题，对大多数人来说，对于历史的兴趣，大概也就到那个程度，再进一步更实打实地了解历史的话，可能很多人会觉得，太多了。

许：但确实金融跟瘟疫的历史也是紧密相关的，因为欧洲最早的强制隔离就是从威尼斯开始的[30]，就是一个跨界贸易产生的事情嘛，瘟疫一直是全球化的一部分。

陈：那当然了，如果没有全球化把各个国家都扯在一起的话，这一次的恐慌不会这么高的。比如刚才说的，西班牙大流感死亡人数将近五千万，但是对各个社会的经济和政治影响不一定那么大，主要原因是各个国家的关联度、全球化的程度没那么高。不过话又说回来，大家可以观察一下，到目前为止，不管是。还是美国的其他电视台，每天都是在讲欧洲或美国各个地方的遭遇，对于印度，或其他的亚洲国家、非洲国家，甚至东欧国家经历的冲击，基本上只花几秒钟的时间去谈。

所以我们现在都去关注这一次瘟疫对于人类社会，对于世界经济、世界政治带来的冲击会有多大的时候，其实主要还是从这些富有的社会、发达的国家，包括中国的角度来看的。言外之意，那些穷的、买不起东西的贫困社会的人，对他们的影响怎么样，跟世界经济是没关系的；他们遭遇再怎么惨，对世界的影响不会那么大，所以没有几个人花心思、花时间去过问、了解。

也许尽管这一次疫情到最后，导致全球范围之内的死亡人数跟平时的流感所致的死亡数字没太大的差别，但是大家都觉得天已经塌过一次。这就是因为在各个国家，特别是已经非常发达的国家和信息市场国家之间，相互关联度高了以后，一个不怎么有杀伤力的病毒可以对人类

社会构成如此大的冲击。这也是富贵病的表现之一。要是我们没有那么富有，世界上各个国家都很穷，相互隔离的话，像这样的一个病毒，没有人会那么关注，也不会感觉那么悲观。

许：是不是也跟过去四十年带来的幻想有关系，觉得我们真的有能力去克服各种事情，但其实我们没有这么多的能力。

陈：肯定是这样子的，所以这就是为什么让美国人和英国人戴口罩这个事折腾了那么久。我知道很多人没办法理解，戴个口罩能怎么样，但这里面也反映了英国人和美国人的优越感。过去的几十年里，他们的日子太舒服了，觉得其他国家的遭遇都是别人的事，有所关注也是出于怜悯之心，而这些遭遇都不会影响到自己身上的，自己的日子可以不受这些冲击的影响。所以最后他们花了很长的时间，见到了棺材，也接受了一个事实，就是他们也在受病毒冲击的群体之中，不管文化是什么样，经济水平多高，到最后在生物病毒的面前，大家都是平等的。

许：包括这个全球化的体系，看起来好像更脆弱了，但是事实上它好像更有弹性了。

陈：现在有了社交媒体，就显得人类经历任何一点事都像是前所未有的，所以过去这么多年我一有机会就强调，我们不要整天看社交媒体、看电视、看报纸。尤其这一次，病毒演化的过程、调整的过程，是需要时间的，经济过程、商业投资的过程也是需要时间的，各有各的规律，各有各的速度。其中生物病毒的调整是最慢的，最不以人的意志为调整的。金融市场的调整速度是最快的，所以很多的货币政策、金融政策的制定者都忘记了，特别是美联储，今天决定降息，几个小时以后，或顶多一两天以后就说，“前天降息，提供那么多的流动性，好像病毒带来的死亡人数还在上升嘛，那不行，要继续降息”。他们整个就忘记了，金融政策和金融市场调整的过程，速度可以非常快，以几秒钟来算的，但是生物世界里面的病毒调整过程是很慢的，千万不要拿几个小时、几天、几周的时间来判断你的经济政策是不是有效。

很多人忘记了这一点，其中一个原因就是很多专家在电视上、互联网上、社交媒体上总是在谈，这个政府的干预还不错，还要更多。其实这个预测效果的时间还太短了。因为现代社交媒体的存在，使得各个国家每发生一点点波折，都会被说成是前所未有的、比三十年的大萧条远远更严重的危机。

许：我看你原来的同事罗伯特·希勒教授最近写了一本书叫《叙事经济学》，讲叙事会影响我们的经济社会，会影响我们一切的判断，是不是？

陈：你说得非常对，希勒教授这本新的书就是讲出了一个很简单，但是非常重要的道理。社交媒体越来越发达，信息在跨国界、，跨区域传播的速度大大增加以后，叙事是不是做得好，变得越来越重要。很多

老派的政治家和学者不能够理解，为什么特朗普这么糟糕的人在美国被选来做总统，就是因为特朗普对于叙事决定政治、叙事决定经济、叙事决定商业成功的道理，把握得非常准。中国有马云，马云从一开始创办阿里，到后来成为身价几千亿的富豪，主要的一个优势就是他把叙事做到极致。

许：所以我觉得你写这个历史书特别重要，我们需要用更长的历史感，来对抗眼前波段太强的短叙事，需要一些长的叙事，给它一些结构。

陈：是的，所以这也是一个很重要的道理，我们做学术研究的同人都应该要了解到，从最终来看，不是你做的研究发现了什么，而是你把你的研究发现怎样通过叙事更好地表达出来，然后对人类产生更大、更长远的影响。这个是可以从特朗普和马云身上学几招的地方。

许：而且我觉得今天跟你聊天又想起上一次在香港谈的一件事情，你说年轻一代要更尊重自己的志向和兴趣，我觉得如果这个疫情帮助每个人真正建立自己内在的叙事，就会是一件非常重要的事情，不是盲目追随社会叙事，集体情绪的叙事。

陈：是的，所以这个叙事逻辑，是我们每一个人都应该去思考的。特别是在信息高速传播的时代，怎样把叙事做好，最终不只是决定自己创业会不会成功，也会决定自己的人生怎么走。

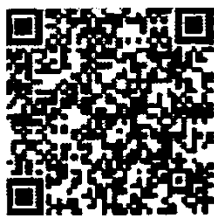
Chapter 08 西川

原来我想成圣，
但后来发现自己是一个牛魔王

1963年出生于江苏徐州

1985年毕业于北京大学英文系

现任教于北京师范大学文学院和国际写作中心，中国当代诗人代表作有《虚构的家谱》《西川的诗》《大河拐大弯》



扫码观看视频

门紧锁。我们在四周逡巡，像是卡夫卡笔下的土地测量员，怎么也寻不到入口。这是北京西山的一角，大学时代，西川就常在此游荡。清末民初，一些西方外交官以此为度假之所，在云雾中感叹这个古老帝国的命运。和西川闲逛，你永远不会担心沉闷，他能轻易地从诗歌跳到历史，从蒙古帝国转至布宜诺斯艾利斯的黄昏。他博学又敏锐，在飞扬中满是洞察。

对我构成直接影响的，不是西川的诗歌，而是他的翻译与文论。他对米沃什、博尔赫斯的译介，强有力地影响了我对写作的理解，而不管是他对于传统与现代、保守与创新、中心与边缘的诠释，还是自我认知的轨迹，都让我深感共鸣。与他交流，就像是在和一个更高明的自己说话。

他也是一个深情的人，在八十年代的燕园，他与海子、骆一禾被并称为“三剑客”。当后两者先后离世，他为他们编辑诗集，将他们的思想遗产传递下去。



有什么东西过不去，

就把它写出来让纸承担

许：过去这几个时代，比如八十年代、九十年代，作为诗人的自我意识是更懵懂吗？还是说那时候就很清晰了？

西：你有一篇文章谈到九十年代初，我们在很长一段时间内，是有强烈的尴尬感的，是失魂落魄的。不知道自己能干什么和将来要干什么。因为在八十年代，你会觉得我就是个诗人了，但1992年后，你就开始怀疑自己，自己的写作有意义吗？在这样一个环境里，你忽然有一种无力感，过去形成的那一套对世界、对社会、对文学、对美的认识，全失效了。忽然发现自己是一个白痴，怎么办？但是人就是这么乱七八糟、屁滚尿流或者摸爬滚打地就过来了。

许：会有什么具体的应对方式吗？把它耗过去还是如何？

西：不是，我也写，但是写不了太多。就拼命读书，一本接一本，不让自己停下来，不让自己发呆，让它占满我，不让自己面对另外一些东西，那几年就是这样的情况。

许：这个状态大概多久结束？

西：我记不清楚了，因为我后来也写了一些东西，等于心头的这点压力转化到别处了。有什么东西你过不去就把它写出来，写出来就好像让那张纸承担了，你就把自己给卸去了。但这是一个过程，我也说不好是什么时候结束的。

许：你八十年代写诗时，面对的是语言的精致性，诗的规矩，什么时候你可以更敏感地捕捉到新的时代气氛了？因为九十年代的气氛已经跟八十年代很不一样了。

西：九十年代一开始还是一样的，实际上大概到了邓小平“南方讲话”时，才开始变化。1992年之后，差不多到1997年、1998年，咱们就开始能够感觉到有些人有钱了，消费的、娱乐的因素开始起来了。那个时候，诗歌界有过一个争论，就在北京边上的盘峰宾馆开了一个会[31]。不同的人有不同的意见，后来他们管这个叫“盘峰论战”，特像武侠，你以为真在山上，实际是在宾馆。

诗人分好多种，有一种诗人是野蛮生长的，有一种是读很多书的。有些人说自己是民间写作，而认为我这样的，也不光是我，是知识分子写作。尽管我也读了很多书，尽管我其实喜欢知识分子，可是我认为我是一个艺术家，我虽然是一个写诗的，写文字的人，但我认为我是一个使用文字的艺术家。这可能和我长期在美院有关。我看世界的方式是一

个艺术家的方式，但不管怎么说，我是在一个知识分子阵营里面的。

昨天一个活动上，戴锦华还批评了“知识分子”这个词。但是这个词的出现有历史因素。“知识分子”是一个八十年代的词，那是启蒙的时代，北京有一帮人办了一本杂志就叫《知识分子》在文学圈，形容那种非民间的艺术，用的一个词叫“贵族”，说你这个人很贵族化，但是中国也没有贵族嘛，那么就特别需要一个词来取代“贵族”这个词，更准确地描述那些读过点书、思考点问题、关心点国家命运的人，就用了“知识分子”这个词。今天全世界都有对“知识分子”这个词的一个质疑，但我觉得在中国这样一个特殊的历史条件下，你不喜欢这个词，它也会产生。

说回盘峰论战。当时的这个争论，开始我就意识到是个事儿。就是这个世界上，不仅有人从知识分子角度讨论问题，也有人从身体的角度讨论问题，从日常生活的角度讨论问题，这个世界的的确确是很丰满的。但我对日常生活这一块，还是从别的渠道意识到的。我在文章里也写过，我遇到一个南非的女诗人，她问我，你对南非知道什么呀？我说纳尔逊·曼德拉、种族隔离。她说那你还知道什么呀？我说那就不知道了。她的意思是说，难道我们南非人没有日常生活？你知道的全是符号。我心想是啊，所以我不是从那场争论，而是从别的地方意识到日常生活的存在。

许：打断你一下，说到曼德拉，我想起我有一个被中断的诗人梦想，小学三四年级，就是1986、1987年的时候，那时候南非、韩国的事整天在电视上播，我就写了一首诗。我想象了一个遭受种族隔离的南非小孩儿，大概跟我同龄，他不能去剧院，不能坐公共汽车，不能跟白人坐在一起，他非常孤单地望着这个城市……不知道哪来的念头，我就写了这么一首诗，它肯定没有任何对比，也没有押韵嘛。然后我兴冲冲地拿给我姑姑看，她说这哪叫诗啊，这不押韵呐，我就再也没写诗了。

西：我也被人虐过，我为什么不写小说，就是因为有一次我写了一个故事发给一家杂志，那个编辑给我回了一个信说，你还是寄点诗来吧。

许：什么时候？

西：我也忘了哪年，但彻底断了我写小说的念头。其实我最初也并不想当一个诗人，我想当一个画家。上中学的时候写点古体诗，也不是什么真正的古体诗，全是学的《水浒传》里面那个“有诗为传”。上了大学以后，也是被卷入的，大家全都写诗了。

许：刚入学时，你对北大是什么印象？有优越感吗？

西：没有优越感。我刚入北大的时候，一个印象是校园很漂亮，另外一个当然就是图书馆，什么东西以前没读过，就在图书馆里找。我在北大读的最初的两本书，一本是《圣经》，因为以前听说过，但没处找。北大的开架阅览室有一部复印的《圣经》，特厚，特沉，算是禁书

嘛。还有一本书也挺有趣的，巴金的《家》。反正一定是过去听说过，又没机会找到的书，就在北大找。图书馆为什么很重要？图书馆是可以自学的地方，我们同学曾经说，虽然咱们都上了北大了，可咱们都是自学成才的——当然说得有点过分，毕竟北大有那么多的老师——自学成才就是在图书馆里自己找书，疯狂地读书，这个习惯我一直保留下来。我估计你也是，每天必须得读书，无论累成什么样，都会读几页书，我每天读书至少得有一个钟头。

现代主义让我从壳里走出来，成为一个现代人

许：我知道你可能也不太愿意谈海子和骆一禾，但是前两天我又看了你给他们编的诗集，各给他俩写了一个回忆，关于你们的相遇。

西：写那两篇文章的时候，离那个事还不太远，所以文章里面可能有很多情绪性的东西。

许：青年时代，二十岁出头嘛。

西：我们三个里面，骆一禾是老大哥，书读得多。他当时是中文系读书最多的，很有见识。他也随他父亲在农村待过。他的诗是“居天下之中，行天下之正”这一类的，特别像孟子书里说到的大丈夫的品质。尽管他不经常跟人讨论传统问题，但是他的为人，是从正宗的中国儒家传统里出来的。那个时候，我和海子都还没有在刊物上发东西，他已经在公开刊物上发表了。那么一个人，见多识广，看问题有魅力，聊天有魅力。和有些人聊天，你会觉得太享受了。

许：你谈话的魅力跟他谈话的魅力比起来呢？

西：我没有魅力，我没有骆一禾的魅力。海子呢，我认识他有点晚，是在北大的最后一年。当时我就觉得他的诗写得跟别人不太一样，但对海子才华的认识是后来的，我那时给另外一个人写信，说我这儿有一个朋友，这个人将来一定会成为非常重要的人物。后来我愿意用这个词，就是天才。

许：碰到了差不多同龄的天才，对个人来说，是一种解放的感觉还是压迫、焦虑的感觉？

西：如果你有功利心，计较他比你更出名，你就有压迫和焦虑的感觉，如果没有功利心、竞争心，就没有压迫感，就是朋友嘛。那个时候都是自己搞油印本，聊天的时候说，咱俩一块搞一本吧，就一块印了一本，叫《麦地之瓮》。也不知为什么就起了这么一个别扭的名字。

许：这种刺激，特别适合一个人的青年时代。

西：特别适合青年时代，不光跟海子，那个时候北京一大帮写诗的，我们在人家家里朗诵，那个时候不叫朗诵，叫浪诗。一群人坐在一个屋，我不能喝酒，别人拿着那酒瓶子，说，“浪一首”，“浪一首”，站起来就浪一首，就是那样的气氛。

许：你“浪一首”时是什么样？

西：我也会浪，那个时候北京有不同的拨，学校有一拨，社会上好几拨，包括什么圆明园诗派，有大仙、黑大春、雪迪几个，他们的社长叫戴杰，现在你都不知道戴杰去哪儿了。当时我去跟他们见面，他们全像一帮地下工作者。一个套间，里面正秘密地谈一笔沥青的买卖，外面是谈诗的，房顶上一个灯拉下来，拉得特别低，就亮在那儿。戴杰拉开抽屉，从里面拿出一沓钱，啪，往桌上一扔，说，看到没有，活动经费！还碰上一会打架的小子，可能是一流氓，可是他写诗、热爱诗歌。当时他跟我说，西川，有什么麻烦就来找兄弟我，忽然间觉得太有靠山了。

许：你们这批人大概都是1960年前后的，会有某种反抗的欲望吗？比如成都那边的莽汉诗派，他们要反抗的东西就很明显，你们明显吗？

西：没有，在北京不明显，但是这个词是圆明园诗派里面的一个人说的。在北京基督教青年会聚会的时候，有一小子说，我们这代人就是要把你们给pass掉，这就是当年好玩儿的事。但是，在场的人觉得它好玩儿，不在场的人听说这事以后，把它写成文学史了，然后你也不觉得好玩儿了，变成一个很严肃的话题。所以文学史，或者任何一种历史当中，一定都有误解，“词”是从某一个时刻来的，是没有上下文的，里面充满了误解。

许：那个时候，你的文学趣味、诗歌趣味是什么样的？

西：对我来讲——其实不光是对我一个人，那时候有一个很重要的时期，就是要补上文学这堂课，其中很重要的一部分是现代主义。

过去读的都是革命，浪漫主义和现实主义，从苏联、从高尔基来的那一套。读现代主义就是要让自己从过去的壳里走出来，成为一个现代人，成为一个跟这个世界上其他国家的人一样的人，就是一个自我现代化的过程。

这个过程本身很有趣，我有一次跟一个美国诗人聊起这个事儿，我们跟美国人读的虽是同样的东西，但是读出来的结果是不一样的。为什么呢？可能在国外，它的历史形成有一个浪潮，浪漫主义就是浪漫主义，之后是现代主义，再之后是所谓的后现代主义。咱是一块全读了。混着读的效果是什么呢？比如说我读现代主义，可能是用一种浪漫主义的方式去理解，我读后现代主义，可能分不清后现代跟现代有什么区别。

我现在对这些概念已经没有太多的兴趣了，我觉得所有的主义，都是为二流的、创造力有限的人设置的，就是恪守某一个原则、某一个主义，朝着那儿走。那些强壮的、有创造性的人，会把这些主义全给略过去。但是有一个阶段，你会要了解这些东西。我又是在“文革”以后赶上那个时候，什么都读，什么都看，有点像拉伯雷的《巨人传》那种感觉。所以最终我们对文学的认识角度会不太一样，这也是历史造成的。

许：八十年代中后期，你开始写诗的时候，那种现代主义趣味是最明显的。

西：我那个时候当然就是读欧美吧，尽管之前我一直对中国传统很有兴趣，但那时候忽然思想解放，读了大量欧美文学，叶芝、艾略特、庞德、瓦莱里、里尔克、波德莱尔他们。

许：我1995年上北大的时候，这个趣味还是最强的，就是叶芝很牛，那种感觉。

西：对，“当你老了，睡意昏沉，炉火旁打盹，请取下这部诗歌，慢慢读，回想你过去眼神的柔和，回想昔日浓重的阴影，多少人爱你青春欢畅的时辰，爱慕你的美丽，假意或真心，只有一个人爱你那朝圣者的灵魂，爱你衰老了的脸上痛苦的皱纹”。我记不清楚了。这种东西太厉害了。还有阿赫玛托娃，俄罗斯的那帮人，说“我向你鞠躬，就是向苦鞠躬”，这个太厉害了。

这些诗你没接触过就是没接触过，接触过之后它对你的影响，都不是和风细雨的，是海啸似的过来了。但是我一点都不后悔读这些东西，那是我把自己变成一个现代人的过程。说起诗来，兰波有一首诗太牛了，说一头牛在地上啃着草，咱中国人说起一头牛，那一定是老农民脸朝黄土背朝天，但兰波那首诗是说，“这头牛低着头啃着草，一直啃到巴勒斯坦”，这是什么思维方式？什么叫被震撼？就是这个，哎呀！

许：八十年代有好多不同的诗人，那些流传到整个社会、整个时代的诗句，往往是高度抒情的。你没有写出这样的诗，或者没有试图写出这样的诗，对你来说遗憾吗？

西：不遗憾。因为不是我一个人写，我们当时有五个同班同学，印一个小册子叫《五色石》，这五个同学现在只有一个还写诗，有一个自杀了，有一个变成翻译家，两个女同学不再写了。

许：或者这么说，成为一个偶像，对你没有吸引力吗？

西川：当时可能还没有，比如说杨炼一到学校来讲座，你都会去听，当时没有想过哪天我也要变成杨炼。后来在北大听讲座讲顾城，内心也没有说要变成顾城那样的人，其实我有点不太喜欢顾城，一般人喜欢的是早期的顾城，但早期的顾城对我来讲太甜了，“甜甜的红太阳，爬上篱笆墙”，太甜了，但是有名，好多人喜欢。

许：你在回忆骆一禾和海子的文章里说过，他们的离去代表整个一种文学的维度的消失。

西：骆一禾一直强调一种健康的文学。文学里有很多疾病，很多不健康的东西，我们那时候有一个同学，每天在五四操场上跑一圈，回来

写一首诗，我们说你写不了诗，你把自己跑得那么高兴怎么写诗？后来他果然不写了。骆一禾当然不是从生理角度讲，但是他强调一种健康的标准。这是一个维度，因为二十世纪的西方文学和现代文学里充满了不健康，充满了病态，充满了呻吟。实际上你会发现，写健康的文学是很困难的，我们不知道怎么写一个正面的、健康的人物。

许：整个文学史都是一个疾病的隐喻。

西：二十世纪的世界文学全是这些。只有在所谓第三世界国家，要求民族独立、民族解放的国家，文学对他们来讲是一个武器，他们的文学可能是健康的。可能说得有点极端，反正大多数文学都是与疾病，与不健康，与悲哀、难受这些东西有关。

当然这也是现在的一个问题，如果文学仅仅是这样一套方法的话，这就意味着我们生活当中的很多东西是无法处理的，那些现代主义的前辈们没有提供，你只能自己尝试着写，有点像一个盲人自己摸索。但是我觉得，有尝试才有可能性存在，有可能咱们就能写出点别的东西。当时没有认识到这个问题，也没有意识到，现代主义这种东西在西方和在中国，在不同的环境、不同的接受者当中，有什么不同的含义。

我后来写过一篇文章，谈到穆旦的现代主义，他的现代主义是一种未完成的现代主义。他是在中国的战乱环境当中展开写作的，那种写作实际上是一套“缩小了的现代主义”，是被削弱的。我还写过一篇文章，中国人总说要把东西方相结合，那么东西方是怎么结合的？首先，东西方结合可能会结合出一个日本文化。还有一个情况，就是中国的艺术家或者诗人，当他想结合东西方的时候，发现结合不了。如何结合？他削弱西方，也削弱东方，一个弱西方和一个弱东方可能结合在一起，但是一个强势的西方思维和一个强势的中国思维，很难被拉到一块去。没有人会试图把但丁和司马相如混在一起，这个事儿你是干不动的。

我最迷恋的时代是战国，我真正的梦想是靠近诸子

许：1992年你去美院教书，这对你来说是一个很大的变化吗？

西：对。

许：如果那时你留在北大，或者留在一个过去的传统诗人圈子里，你的写作路径会非常不一样吗？

西：不，虽然我去了美院教书，可是我当时的诗人朋友并没有什么变化。

许：美院给你带来一个什么样的视角？

西：美院对我的影响是多少年积累下来的。因为我对艺术一直都热爱，就觉得自己应该跟一群艺术家混在一块，在这个环境里我会更自在，所以就去了美院。变化是慢慢形成的，不是一下子渗入的。当时写《致敬》，有点破罐子破摔，因为我放弃了过去那一套写法，过去的那种写法既然不能使用了，我索性就乱写了，我把我过去很多笔记整理成《致敬》。里面的核心部分，《巨兽》，是一口气写完的，一个我无法命名的巨大的猛兽走过来。就是那个时候，你会觉得有很多你无法控制、无法把握的东西，这些东西你要不要它都会来，一下子朝你压过来。

1997年我去印度走了一趟，对打开自己起到很大的帮助。比如撒尿，在国内你一定先找厕所，但在印度，没厕所就街上撒吧，当时就觉得，人还能这么活在世界上。他们的思维跟我们完全不一样，使我感到震惊，一种文化震惊。人还可以这么干！这种东西不断发生，慢慢就把我给打开了。

许：可以更具体点吗？印度式的思维方式到底是怎样打开你的审美方式的？

西：比如说我进一个庙，看台子上坐着两个人，那两个人冲着我招手让我过去，然后他们让我闭眼，其中一个人在我眉心这点了一下，我心想这个是祝福啊，当然非常感谢。然后这个人从兜里掏出来十个卢比，意思是我得付他十个卢比。十个卢比也不算多，我就给他了，可是我回到旅馆洗手，在镜子里一看，我眉心上怎么没有那个红点？他连那个红点都舍不得给你。完全被他给弄愣了，但这也是生活，被人骗也是生活。

还有，买个火车票九百卢比，但他让我掏一千九百卢比。上了火车

我跟一个英国女孩儿聊天，才知道这趟火车是九百卢比，他骗的比我车票钱还多！但是后来我就开始适应这个系统，越旅行越便宜，因为我知道怎么不被骗了。那次印度之行对我影响非常大，就是这个世界不一定非得是你原来的那套生活，也可以有别的。

许：对你后来的写作有什么影响？

西：我就在那儿开始写《鹰的话语》，后来回北京把它写完了。但是那个思维方式跟我别的东西放到一块就怪了，所以写完以后，有半年跟任何人都只字没提过。我觉得这是我写的吗？它像别人写的，像偷来的东西似的。先在兜里放一段时间，我自己跟它适应了半年，才跟别人提起。

还有一本讲成吉思汗的书，叫《成吉思汗与今日世界之形成》，说成吉思汗的军队行军是不排队的，呼啦一片就过去了。后来希特勒的闪电战就是从蒙古人这儿学来的。这种行军后头没有粮草部队，有五匹马，骑着一匹跑，剩下四匹跟着跑，它们就是粮食，最后杀马、喝马血、吃马肉，跟汉族人打仗完全不是一回事。最后他们这些金帐汗[32]就聚在一块说，已经打下这么一块天地来，下一步往哪儿打？大家莫衷一是，最后蒙古人的决定是，既然没有目标，咱们就四面出击，一边往欧洲打，一边往中原打，元朝就这么打下来了。我心想这都什么呀，全不是我过去的那个思维方式，太好了！真正的蒙古士兵才十万，一个大足球场就坐下来了，但他们就是能拿下这个世界，太邪门了。这些东西对我的思维方式，对我的写作，全是刺激，全是启发，不可思议！

许：你期望着变成蒙古式的思维和写作？

西：我真正期望的还不是蒙古式的思维或者写作，我真正期望的是战国诸子那样的写作。人人读的都是唐诗宋词，唐诗宋词我也读，但是我最迷恋的时代是战国。

许：为什么呢？

西：有各种各样的原因，一个是因为那些人有大才华，另外一个原因是他们都在处理他们的时代。有的人是要把时代往回拉，比如说孔夫子，但也有人不往过去看，这些人就是法家。经过“文革”、儒法斗争，大家一说起法家就是专制，但撇开什么法家，韩非子就是一个面对时代的思想者，他达到了那样一个高度，那样一个广阔度。

许：你说韩非子是不是我们的托马斯·霍布斯？

西：你要是从对于国家的设计来讲，他是。霍布斯把英国设计成那个样子，韩非子把中国设计成这个样子，但是我特别怕把这个问题简单化了。

《荀子》中记载“墨子哭练丝，扬子哭歧途”，墨子看到白练，就是

纺织物，忽然就哭了，因为它可以染成黑色，染成红色，究竟该染成什么色，他不知道，就哭了。扬子哭歧途，就是扬子走到一个丁字路口，究竟是往东走还是往西走，扬子不知道，就哭了。这是让我特别感动的两个哭，我当时忽然对战国的那些思想有了一种深深的认同感，究竟是往东走还是往西走？那么有头脑的人，想了那么多问题，都没有答案，只剩下哭了。除了墨子的哭、扬子的哭，还有一个是孔子的哭，就这三哭，让我知道中国文化的高度在什么地方。虽然我读了那么多西方的文化，但我知道中国传统文化的高度在哪儿，以及它和这片土地上的人的那种命运之间的关系，所以我最热爱、最向往的就是战国时代，当然我会一直延伸到汉代。我真正的梦想不是写什么唐诗宋词，我就想靠近他们。

许：你对诸子里的谁最有亲近感？

西：我喜欢庄子，但是都好。我如果只能带一本书，我就把诸子订成一本。

时代生活的泥沙俱下给了我滋养

许：处理时代对你始终是个很大的诱惑吗？

西：嗯，如果你不处理时代，你的语言、你的文学意识就都是别人的，都是学来的。美国有句话说，艺术家们像害怕瘟疫一样害怕雷同。你不能跟别人一样，不能跟里尔克一样，也不能跟叶芝一样。所以我以前说当个博尔赫斯第二，没什么太大的意思，尽管我非常喜欢博尔赫斯。

艺术家需要的是创造力，但是创造力从哪儿来？对于那种非强力诗人，他们是靠从别人那儿继承过来文学意识、文学修养和词句，然后才写东西。但是，对于一个比较有开拓精神的人，材料全是生的，处理这些生材料，有可能成功，有可能完蛋，有可能是意外的效果。

许：我就叫你生肉诗人。

西：好吧，尽管我都不太吃肉，但可以是生肉诗人，我一直特别在乎处理这个时代的生活。一般人遇到不合胃口的就会避开，我不是一个避开的人，因为我觉得自己是一个艺术家诗人，不合我胃口的，我得看一看能从这儿得到什么。

我经常觉得人会从一些意料不到的地方获得灵感，而且我特别能够体会一种时代生活的泥沙俱下。比如波拉尼奥，他的粗糙感是一样的，泥沙俱下，磅礴，是一个生机勃勃、元气淋漓的工作方式。我需要获得滋养，任何人的工作都需要滋养，我知道给我滋养的里面有一部分可能就是泥沙本身。英国有一个赞助当代艺术的人，他说当代艺术百分之九十九都是垃圾，但我是为了那百分之一的未来，我觉得这话说得有意思。

许：九十年代的中国好像是这些当代艺术家的中国，他们在更敏锐地处理着时代。或者从旁观者来看，在八十年代好像是诗人更好地处理这个时代，到九十年代转化成视觉艺术了。

西：为什么你开始注意视觉艺术，是因为它开始卖大钱了，它变成钱了，就成事了。成事以后你就觉得中国当代艺术里有生机勃勃的一部分。但是因为我跟他们离得比较近，所以他们的路数我看得也比较明白。首先一个，中国当代艺术就是实验艺术，不是面对中国普通百姓的，是面对世界的，说白了就是面向西方的。因为画也好，装置也好，不可能在巴基斯坦遇到一个买主，他们所谓的国际就是西方。

许：而且是个很狭隘的西方。

西：当代艺术市场，是一个西方市场。买家里的很多人其实既不是

国内的老板，也不是西方入，不是欧洲人，也不是美国人，而是东南亚华人，这是当代艺术买卖背后的一个秘密，这是另外一个话题。那么就是说，中国可以利用的资源是什么？西方市场给你这么一个文化份额，就是你的市场份额，他们鼓励你生产某一类艺术品，你既然是一个从中国来的艺术家，你就有所谓的责任来使用你的传统，你玩好了，都能成功。我有一次在德国遇到一个特逗的画家，那个画家画的是油画，他先画一片山水，然后用白色的布把它罩上，罩上以后那个山水是影影绰绰的，好像有，又好像没有。

许：我是好奇怎么处理这个时代呢，九十年代算诗人普遍失落的时代吗？

西：我觉得其实视觉艺术家也没介入，他们的成功有一个更极端的说法，就是视觉艺术在九十年代已经是仅次于房地产的挣钱行当了。赶上中国发展，盖房子，哪哪儿都需要装饰，哪哪儿都需要这些艺术家。所以艺术家真是赶上好时候，变得很有钱，但要说他们真正处理了这个时代，我觉得没有。

许：怎么算回应这个时代？

西：对于时代会有各种各样的回应，有的人是投机的回应，成为热点就立刻作出反应，有的人是理清历史逻辑的回应，这个工作可就漫长了。

许：艰巨得多。

西：是，为什么我们当代社会是这样的一个社会？如果追溯起来，就从孔夫子开始吧，这个工作穷经皓首。

许：从一个诗人的角度说，你从哪个时候开始想做这个工作了？

西：从一个诗人的角度来讲，我需要更加深入地进入这个社会的历史逻辑。为什么？诗人们不会像八十年代这么显眼，也是很多原因导致的，其中一点就是社会变成了一个媒体社会，媒体社会是追踪事件的，一个事件接着一个事件，是不探讨历史逻辑的，呈现出来是视觉效果。

许：而且是没有任何记忆的。

西：没有历史记忆的。在这样一个环境中，整个世界会变成青少年文化，最火的文化是青少年文化，给钱的也是青少年文化，出名的也是青少年文化，每个人都希望自己年轻，节目里的主持人都是年轻漂亮的。还有一个很有意思的现象，所有当代中国的有钱人，都是第一代有钱人，他花的钱和挣的钱全是新钱，那么他必然就有一套生活方式。

许：新钱，新风格。

西：这个东西你也没法选择它，因为你发展到这一步，就走到这一步。我就举一个例子，中国的城市化速度，在八十年代，中国的城市化率是百分之十三，九十年代初中国的城市化率是百分之二十六，到今天中国的城市化率已经到了百分之五十七了。每一个人兜里揣的都是新钱，花的也是新钱，那这个时代能是什么样的，可以想象。

许：在一个缺乏历史记忆的媒体社会，想成为一个充满历史感的艺术诗人，你怎么处理这些材料？这些材料对你来说意味着什么？

西：我全处理，不一定是作为一个诗人来讲，我还是一个读书人。处理它，不一定说它好或者不好，我关心的是它内部的复杂性。比如一个人不会一拍脑门就作恶，一个人行善也一定跟这个社会生活本身有关系，跟它的生活方式、生产方式、社会组织形态、语言都是有密切关系的。处理这些东西不仅需要脑力，还需要体力，能不能处理得动？不知道，但是将来会试一试。

许：你直觉上怎么感觉到这个媒体社会有很多复杂性在里面呢？单是就创造力本身而言吗？

西：这个东西说起来挺复杂的，比如说写诗，咱们都说诗歌是青年人的事，你很少碰到中年人还写，老年诗人就更少了。我指的不是只在《诗歌》上发首诗的那种所谓的诗人，我指的是真正的、对诗歌能够有所发现的那种诗人。我曾经请国外的诗人来中国参加活动，同时我要请对等数目的中国诗人来跟他们对谈，我会觉得很困难，因为我找不到同样年龄、同等智力水平的诗人跟他们碰到一起。我觉得很尴尬。这么一个状态，我管它叫"五四"后遗症，当然不光是"五四"，中国后来的凤凰涅槃都是青年人在改革，青年人是世界的希望。

许：二十世纪青年崇拜。

西：对，青年崇拜。在中国，等到改革开放以后，这种青年文化本来是革命的青年文化，一下跟市场裹在一起变成消费文化了。年轻人更新观念非常快，跟盖楼的速度一样快，你就是招架不住。有个外国诗人跟我说，中国能不能慢一点？我说我不知道，你想让它慢，也不一定能慢得下来。某个人的呼吁是没有用的，中国已经进到一个历史轨道里。作为一个生活在中国的中国人，我理解这种快。

我原来住在米市大街那边的一个胡同里，住在四合院里面。那个四合院以前是孟小冬的，但是后来变成大杂院了，没有自家的厕所，只有一个公共厕所。等到后来我终于有了一个单元房的时候，我就跟同事开玩笑，说今天我可以请你们去我家上厕所。所以这个时候我觉得我是理解的，大屋顶的房子是好看，可是我没有个人厕所，我宁肯住在一个没有大屋顶、没有文化气息的地方，我至少有一个自己的厕所。

有时候我碰到外国人，他们骂北京拆迁，我说当你们骂拆迁的时候，你们是想看到一个博物馆。德国人想往中国卖汽车，道路就得拓宽，可是道路一拓宽，法国人就不干了，你们先商量好，是往中国卖汽车，还是让中国保持一个博物馆的状态。他们自己也乐了，苦笑，没办法。我们生活在中国，我们是在现场的人，在现场的人就面临着两种道德，一种是生存道德，一种是文化道德。究竟把哪个摆在前头？我在这点上还是第一个，因为我也有爹妈、兄弟姐妹，所以我希望有一个单独的厕所。当然文化道德对我来讲也是很重要的东西，但是在这两个东西冲突的时候，我可能会先把生存道德放在前头，先活下去，先活得体面一点。这个东西一定是有代价的，巨大的代价，但是干什么都有代价。

许：你前面说到九十年代初的那种尴尬感，像你这样一个寻求艺术意识的人生活在这样的时刻，是更生发创造力还是厌倦感？

西：它不够影响我，创造力的呈现有多种样貌，比如说你会在创造力里面发现“张力”这个词，很多人用过这个词，一个人的梦想和现实之间会产生这种张力，有的人离得近一点，有些人离得远一点。这些对写作全是可能性。当然，我也不愿意展示一个完全跟这个时代是满拧[33]的形象，坦率地讲，我也不是这样一个人。人总会遇到一些意味深长的事情——可以是个人生活当中的，也可以是社会上的——刺激你的思想。

实际上，从一个作家的角度看，我觉得我们正好处在一个历史转折处，我曾写过一本书叫《大河拐大弯》。在这个时期，如果我只是保持一个既有的状态，不是一个开放的人，我就会把这个时代给浪费掉，这个时代本身不应该被浪费掉，就像八十年代、九十年代不应该被浪费掉，今天也不应该被浪费掉。浪费掉是什么意思？就是无视这个时代，完全生活在自己的内心里，和这个时代擦肩而过了。对于艺术家来讲，你不光是写你的内心，你得有写作材料，生活就是这个材料。

我有一个加拿大的作家朋友，特别羡慕我，他说加拿大诗人没得写，加拿大人下公车的时候，每个人都跟司机说，谢谢您，再见！我就跟他说，如果我回到中国，下公车的时候大声说谢谢，边上的人或者认为我是个疯子，或者觉得我是故作姿态。再比如我在美国看到的一些诗人，他们没东西可写，就写他们的父亲，通过写父亲来认识他们自己的身份，最后父亲写完了，也不知道该写什么，那就写印第安人。凡是有良知的知识分子，都充满了对印第安人的歉疚感，叫他们“第一人”，写当时白人迫害印第安人时，写得特别有力。

许：他们需要另一个时代来移情。

西：对，咱们不需要，现实本身的力度还不够强吗？各种玩笑，各种人的爆红，你一打开电脑就会觉得，这个世界真是不可思议。我就发现这里面一定有荒谬的、不对的东西，明明你觉得不值得，怎么大家蜂拥而上？但是你自己没有上去，这时候你才知道你是谁，你开始认识自己。

当然一个社会可以慢慢养成定力，那么定力是怎么形成的？定力就是文化。只有现在每个人都不需要文化、都对文化吐一口唾沫的时候，只有你慌张并且想要克服慌张的时候，才知道你需要文化。但是这个文化又有一点矫情、精英化。我可以不精英化，民间文化也是文化，但问题是我不跟你谈精英文化，民间文化你懂多少？咱不谈孔夫子那些很高端的，咱就谈关帝庙，为什么岳飞要和关公一块供着？道教跟道家有什么区别？这全是文化，但没人明白，全都哄过来，臭骂你一顿，或者追捧你一顿。这也是没有定力。中国文化一直是有它的道的，顾炎武好像在《日知录》里提到，他说恢复三代圣王的语言，就是恢复三代圣人的道。

尽量走出条条框框，

不断地发现别人，也发现自己

许：二十世纪的中国充满了荒谬和奇观，但是它们没有转化成功，很多都被我们浪费掉了。所以在荒谬和创造力之间是有一个东西的，没有这个东西，荒谬是不会转化成创造力的。

西：我曾经在《读书》上有一个发言，里面有一个观点，叫“短暂的现代和漫长的当代”。对我来讲，二十世纪那些问题都在眼前，我甚至觉得晚清都是当代的问题，都是没有被消化掉的问题。我不觉得晚清已经走了，也不觉得革命已经走了，过去所有的这些东西，都在眼前。

许：都在眼前？

西：都在我眼前，它即使不能成为我的精神背景，也能成为我看问题的多种角度，历史的角度，现实的角度，文化的角度，经济的角度，军事的角度，所以我就知道自己为什么写不了抒情诗了，因为我已经丧失了一种单纯抒情的能力。当然有些人认为诗歌就是那种东西，但是对我来讲诗歌不是，对我来讲，诗歌就是战国诸子。这是我跟某些人的一个本质上的不同。

我已经走上另外一条道了，这是弗罗斯特的诗，林中有两条岔开的小路，而我选择了那人迹罕至的一条。既然你选择了这条道，那就认命吧。别指着人人摇头晃脑地背诵你的诗，拿你的诗娱乐，或者安慰一下自己，安慰一下别人。我不是在批评那些人，我只是说我已经没有那个能力。这种能力，八十年代的时候我曾经有过。

许：对，粗暴来讲，八十年代还是一个抒情的年代吧？

西：八十年代绝对是一个抒情的年代，是口号的年代。不论你站在一个什么样的立场上都是口号，但是现在你会发现口号已经解决不了问题了。

许：你觉得现在是一个什么年代？

西：这个我没有比喻，我一下说不上来。

许：我也挺怕浪费掉这个时代的。有的时候我觉得这个时代太没营养了，杂音太多了，但有的时候就像你说的，怎么把它转化成一种新的东西呢？我们这样的一个时代，是不是就是一个创造力相对低谷的时刻呢？或者说创造力都变成扎克・伯格，变成脸书，变成谷歌了。

西：我们不得不说那也是一种创造力。这个时代，你不能说它没有

创造力，有的是创造力，但是这个创造力转到别的上面去了。

许：对。

西：它转到那个上边去，又马上面临着一个问题，就是淘汰，就是说它能转多长时间又是一个问题。我不否认在这个时代里，不同的行当都充满了创造力，但说句有点装腔作势的话，这些创造力和文明究竟是什么关系？中国就是一个文明，文明这个词是赶不走的，如果你还在乎文明这个词，你就给我回答这个问题，你对这个文明要负多少责任。你是负责成功了，负责挣钱了，负责盖楼了，还是这一切你都干了？如果你说我过一天是一天，没有明天，我跟文明没关系，我觉得也行，那咱们就各忙各的吧。但是如果你有点认真，挣了点钱以后还想博学，那咱们就坐下来论论，你跟文明有什么关系。

许：天暗了是吗？索性一直聊到天黑吧。

西：聊到什么时候是天黑呀？有时候感觉，我怎么坐着坐着天就黑了。

许：你对时间的感受，发生很多变化吗？

西：时间有好多种，经历时间，历史时间，有很多种时间。艺术家分为两种，一种是为永恒工作的艺术家，一种不为永恒工作的艺术家。我原来是为永恒工作的艺术家，现在已经不为永恒而工作了。或者换句话讲，不是你想永恒就能永恒的。能够永恒，那是老天爷对你的赏赐。实际上我们回头看过去的文学，比如《全唐诗》，也不是为了永远流传下去的，就是为了应景，吃饭、送别的时候胡诌一首。

许：取悦一个青楼女子。

西：对，比如“去年今日此门中，人面桃花相映红，人面不知何处去，桃花依旧笑春风”，这首诗是永垂不朽了，可是当时他脑袋里没这个。对好多艺术家来讲，这是个槛儿，所有那些初学的诗人也好，作家也好，艺术家也好，第一个槛他要跳过去。开始时总说，我一定要像哪些人，但是你过了这个槛以后会发现，不必老是要当个优秀的艺术家。波拉尼奥是一个随时随地的诗人，只要跟他内心的诗歌观念一沟通，一首诗就产生了。

所有我们尊为不朽的艺术家都不是我们这个时代的，所有的艺术家都是萎缩成永垂不朽的人物的。“萎缩”这个词很有趣，叶芝在书里边说，我老了，现在我萎缩为真理。真理是怎么获得的？真理是我萎缩成的。我在文章里面也说到，米沃什活着的时候，是一个重要的诗人，但他不是大师嘛，米沃什跟他周围的生活有千丝万缕的联系，他的亲戚、朋友、喜欢的人、不喜欢的人、骂他的人和他内心称赞的人。后来他死了，隔了一些年了，米沃什就萎缩成一个经典了。但是产生他的时候，

他不是经典。所以慢慢这个担子我就放下了。

许：那些幽灵的读者们，也把他们忘了吗？

西：那些幽灵的读者，他们每一个人都曾抱着他们那个速朽的时代。当然他们那个时代，比现在朽得稍微慢一点，没有现在的淘汰这么快。在过去的农业社会，出门是走路，或者骑驴骑马，那个速度和现在坐火车坐飞机的速度没法比。

许：你说这些强力诗人，比如庞德、奥登，他们会以什么样的姿态活在此刻呢？

西：有一本书就是写庞德那个时代的，《流放者归来》[34]，你看那本书说过庞德一句好话吗？作者在里面有一句话，他说庞德写过一句有价值的诗吗？

许：年轻一代都开始造反了，当时庞德是一座风干的纪念碑。对于庞德来讲，他就是一个老派的在诗刊写文章的人，突然出现一帮跟帖的人。

西：对。我读庞德传记的时候觉得特别逗，说庞德不会坐着跟你说话，永远做出他要走的姿势，这个就是庞德。从庞德我想到李白，我在《唐诗的读法》里写到，庞德和李白在他们的时代，一定是不讨人喜欢的，就那么几个人喜欢。莎士比亚很伟大，但莎士比亚当时就是一个向上爬的人，一个商业作家。莎士比亚的写作里为什么有那么多噱头？就是因为他要把人吸引到舞台边上来。所以宫廷趣味是拒绝莎士比亚的，他们认为莎士比亚是野蛮人。

许：但是每个时代都有很多不同的野蛮人，有的野蛮人非常速朽，有的野蛮人就成为新的宫廷趣味或者新的经典。

西：对，但那就不是他们的责任了。他改变了时代，时代就接受他了，就好像嬉皮士改变了这个世界，改变了人们的生活方式，就是这么一个情况。

许：怎么保持这种生命力，新生命力的野蛮性和你说的那种盲目性？小时候可能是天然的，但当你经过这么多的训练以后，维持这种盲目性会变得很困难吗？

西：尼采说，一个人只有每天发现二十四条真理才能睡得好觉。咱们不需要那么厉害，咱一周要是有一个发现，都会觉得没白活。保持对生活有所发现，这得有能力，同时还得有一个自由心态。当然了，我说这话的时候，也不是那么轻易，因为很有可能咱们保持不了这个自由心态，往往你在没有意识的情况下，就已经被一个东西捆住了。但是尽量吧，走出这些条条框框，不断地发现别人，也发现自己。

马尔克斯有一句话说得特别好，别人问他，你觉得写作对于一个作家的回报是什么？马尔克斯说，写作对于一个作家最大的回报，就是一个被写作训练的头脑能够一眼认出另一个被写作训练的头脑。除了认出你自己，你在这个世界上不论走到哪儿，忽然迎面走过来一个人，你能认出他来。凡是有认出另一个人的能力的人，对自己一定多少也有一个认识。

许：我特坦白，在我过去二十多年的阅读史里，我觉得你是我碰到的在内心深处有最强共鸣的一个人。我觉得我特别理解你谈的所有问题，而且把我想表达的都说出来了，对当代的看法，和对自己的看法，我像在听一个更高明的我在说话。

西：我忽然有一个感觉是，这不是互相吹捧，我感觉咱俩是个复数，我们是四个人在聊天。

许：这种感觉真的是特别强。我觉得可能跟我们的经历相似有关系，纯阅读的传统，对经验的渴望，希望成为有道者的愿望，它们混在一起了。但是我可能没有像你那样，要有意放弃掉九十年代的这种规则，我觉得我还是处在渴望写出好东西的欲望，这种感觉还很强烈。

西：这里面必须有一个过程，脱胎换骨的过程，我正好是1989年到1992年经历了这么一个过程，过去的那些东西我也知道好，但我不需要朝那儿走了，原来我想成圣，但后来我发现自己是一个牛魔王，就是那样一个感觉。它不是你的目的，但是你走到那儿了。这也挺好，一块坐在黑暗里，梅特林克有一个说法，我们相知不深，因为我们不曾同在静默之中。还是不说话了，我们坐在这儿挺好的。

许：这个多符合现在的中国呀，大家都这么躁，因为大家都不熟，都不处在静默之中。

西：热热闹闹的，但是大家都是陌生人。

许：我七八年前出过一本书，叫《祖国的陌生人》，我们这回的题目要不叫《两个速朽的陌生人》？

西：别用“速朽”这个词儿，两个不怕被淘汰的人。我不怕被淘汰，淘汰就淘汰了。今天真算是把天给坐黑了，一直黑下来了。

Chapter 09 许宏

考古首先是满足人类好奇心，
其次是安顿身心

1963年出生于辽宁盖州

1984年毕业于山东大学历史系考古专业

1992年考入中国社会科学院研究生院考古系，师从徐苹芳，专攻城市考古学

1996年进入中国社会科学院考古研究所工作

1999年任二里头工作队队长

2009年出版《最早的中国》

2014年出版《何以中国：公元前2000年的中原图景》

现任中国社会科学院考古研究所夏商周研究室主任



扫码观看视频

这是中国第一条十字路口吗？站在两条不起眼的黄土路的交叉口上，我心生疑惑，四周枯草丛生。

在一个冬日，我前往河南二里头，拜访许宏。他是社科院考古所的考古队长，也是此刻中国最著名的考古学家之一。在学术界，他以直率著称，对于扑朔迷离的中国历史，他总说，可考的年代只能有三千七百年左右；对于公众，他则是一个热忱的考古学推广者，参加各式论坛、开设微博、写作晓畅的读物，一心将冷僻的考古学带入更广泛的智识生活中。

他也试图回答困扰几代人的问题：最早的中国出现在哪儿，中国何以成为中国？中国考古学，产生于一个对西方倍感焦虑的时刻，学人们

用西方的方法，来追溯自己的过去，也想证明中国的漫长历史。

许宏带我在挖掘现场参观，看被临时训练的村民熟练地挖掘，想象那个早已沉寂的昔日王国的日常生活。他酒量甚佳，记忆惊人，背诵滇池大观楼上的天下第一长联，一气呵成，一字不差。



考古是一个不断试错的过程，它必须有想象力

远：最初看到这些器物的时候，会有新奇感吗？

宏：说起来最初不是冲着考古专业来的，当年是想成为文学青年。

远：你应该是1980年上的大学吧，十七岁的许宏想成为什么样的文学青年，写什么样的文学作品，读什么样的书？

宏：那是一个文学的时代，几大文学杂志都看。张贤亮、刘心武之类的，读了大量的闲书，现在真的已经舍不得花时间来读什么虚构作品了，即便是有点时间，更愿意读读非虚构的传记。现在看来文学还是属于青年。中学的时候跟几个同学还搞过一个文学小组，真是有作家梦。当年考试还考得挺好，所以有点狂妄，报志愿的时候，好多老师希望能报得务实一点，我的第一志愿居然报了北大中文系。复旦、南开、吉大让我从第二志愿到第五志愿都报上了，招生的时候只有山东大学给我打电话，说我们想要你，能不能去。当时管招生的老师说，你要来我们就给你考古专业，考古专业很抢手。后来我进去之后，山东大学历史系招生九十个人，报考古专业的竟然七八十人。

远：为什么当时考古会这么热？你为什么选考古？

宏：真的没有考虑这个问题，可能是从众心理，本来不一定想去了，但是七八十人竞争二十个指标就想了。

远：最早在哪儿学习？

宏：我是山东大学毕业，最早是山东，等最后毕业是在山西侯马，太好的一个地方了，冥冥中跟我今后的专攻密切相关。毕业实习是个分水岭，有的同学是彻底干伤了，有的就成为铁杆考古人，我就是属于后者。刚开始的是文学梦，被分的是历史系考古专业，也问过老师能不能改行，当时是不成的。

远：所以你是一个非常勉强的、意外的考古学家。

宏：许多考古学家都是这样的。邹衡[35]先生以前是学法律的，我的导师徐苹芳[36]教授其实是学新闻的。当时我的考虑就是既然走不了，只能按照这个方向走，是金子总会闪光的，所以就逼着自己学，逼着自己钻。但是到了1983年侯马时期，我就已经成为一个铁杆考古人了，好多同学巴不得少干点，但是我又跟一个老师坐火车回到了侯马，在冰天雪地的时候，又接了一个探方[37]，每天骑着自行车就那么干下来了。是这

么走向考古界的。

远：八十年代初的中国，尤其大学校园是一个非常活跃和开放的地方，整个中国社会好像从一个寒冬中突然复苏，到了春天的感觉。当时山大对于年轻人来讲是什么感觉？

宏：非常活跃。当时学考古摄影，我们根本买不起相机，学校就发相机让我们出去拍照。我都记得很清楚，校园里面搞行为艺术，后来被学校保卫处勒令停止了。

远：什么行为艺术？

宏：大概是一个小树林里面，都是男生艺术家，大长头发半裸体那种造型，非常新奇。校园里面也比较活跃，学生会竞选这样的，整个食堂门口非常热闹。那个时候像我们著名歌唱家唱的，有种"在希望的田野上"的感觉，没有世纪末情绪。所以六零后还是幸运的，拥有严冬过去后的一个春天。说到考古这一块，当年最终选这个，也是因为我们圈内有一种说法，叫"上了贼船躲进避风港"——考古非常累，但因为是搞几千年之前的事，所以没有太多敏感的东西。我觉得自己现在还是受益于这个，一种看问题的大历史的视角。

远：八十年代初的考古学是一个什么状况呢？

宏：这个非常有意思，现在我是中国考古学学科大转型的一个助推者，这个问题到现在还没有形成共识。有的学者认为，我们仍然生活在我们的大师所开创、建构的一个时代。我们当然还生活在《礼记》的时代，生活在张光直的时代，这后面还凭着一股惯性。我提出中国考古学现在处于大的转型期，就是基于这样的考虑，五零后的学者认为中国考古学就是谱系的，搞清楚一个地区的文化面貌，首先要通过这些瓶瓶罐罐，建构文化史的分期和谱系框架。没有现在大家公认的二里头一到四期这样一个框架的话，第三代根本不可能有什么大的发现。建构真正有中国特色的考古学体系，这是第一个阶段。我们一些学者提出或者认可，中国考古学科的这个变化发生在二十世纪九十年代前后。现在看来，从那个时候就开始解放思想，中国考古学已经开始从以文化史为主的考古学转向社会考古学。

从五十年代以来，我们一直强调中原中心论、单线进化论，到我上大学的八十年代初期，正好是从苏秉琦先生他们开始，各地的考古工作突飞猛进，一些比较重要的遗迹开始出现了，良渚文化[38]、红山文化[39]这些都开始发现了。在思考这些的前提下，苏秉琦先生提出了区系类型理论[40]，把整个广袤的东亚大陆分成六个大的区系，这些大的区系各自有其演变脉络。苏先生用了一个最通俗易懂的形容词叫"满天星斗"[41]，这给了当时的中国考古学界以震撼，转变了我们以前中原中心的认识，各地开始建立区系类型，这个工作的进展到了九十年代，开始逐渐转向社会考古学这个新的阶段。

远：对于十七八岁的年轻人来说，考古学的历史、《礼记》和苏秉琦先生都是同时涌现在你面前的，这其中还包括西方的传统，面对这样的复杂性，考古怎么就慢慢散发出它的魅力了呢？

宏：这个说起来也是考古学史上比较有意思的一件事。当时我们可以读到第一代考古学大师的东西，张光直当时读得到，史语所[42]做的很多东西当时还差一点，后来逐渐就能看到。现在回顾起来，中国考古学的诞生应该就是应人们当时的一种内在需求。我说它是牵引性学科，为什么？我们都知道，顾颉刚先生、胡适先生从疑古派开始，胡适先生甚至说过"东周以上无史"，尽管有疑古过剩之嫌，但是他用科学理性的角度，扫清了考古学诞生的障碍。傅斯年先生说，我们就是一群不读书的人，我们是"上穷碧落下黄泉，动手动脚找东西"。那个时候考古学是象牙塔的学科，是要回答我是谁、中国是怎么来的、中国人是怎么来的这样一些大问题，中国最早的政府主导的系统发掘，是要解决这样的问题的。后来兵荒马乱，殷墟发掘了十几年，随着日本侵略就中断了，四十年代又打得一塌糊涂，移到首都，移到重庆，整个学科基本还谈不上往深了去。

从五十年代到七十年代这第一个三十年，我觉得基本上就是考古学者开始踏踏实实地从田野入手的时期，不管怎样的政治风潮，我们顶多是把语录印成黑体。我们的前辈花了大量的精力，要解读无字的书，就需要一套解读的语言符号系统，在这方面花的功夫是很大的。在大陆留下来的、真正正儿八经地留学海外且深得考古学精华的没有几位先生，全是五十年代文物培训班出来的。黄河水库发掘[43]，大规模会战，完全不懂，培训几天之后就开始挖，真是白手起家，不断探索。所以说前三十年我们跟公众的沟通和接触基本中断，我们是象牙塔学科。我从一个严谨、保守的考古学者逐渐变得愿意做一些公众考古的事，是跟整个社会风潮和学科发展紧密相关的。

远：你刚才说考古学在中国诞生的时候，那一代先驱实际上跟整个中国的危机意识有特别大的关系，包括对西方的焦虑感、对自己历史的焦虑感。在你八十年代上大学的时候，中国也有新一轮的危机意识吗？有呼应或者共鸣吗？

宏：那个时候正好是一个节点，前三十年和后三十年。我们开始上大学的时候，没过两年就有国外的东西进来了，而前三十年的考古基本上是中国本土的问题，是孤立的，和国外学界基本脱节的。八十年代，伴随整个社会的躁动和活力，我们把新考古学、后过程主义考古学[44]这些东西囫囵吞枣地往这边吸收。现在看来，不管懂与不懂，我觉得是极大的给养，有助于我以前和现在的发展。

远：说说你去侯马的感觉。那里变成分水岭了，有人逃离考古了，有人坚定地留下来了。你去了现场之后，是什么让你更坚定地做这件事情？一个很年轻的心灵，见到一个昔日的城池，一个两千多年前的世

界，到底是什么感觉？

宏：不喜欢的要问他们自己不喜欢的原因，多种多样。喜欢是为什么？在我个人来说，首先是发现之美，这种对未知的好奇心。考古学不是让你一看就到头的学科，而是得从上而下地寻觅，总会有惊喜。大家对考古感兴趣，很大程度上不就是满足我们人类的好奇心吗？

再一个就是思辨之美。我们一直自诩，别人也这样说，考古学是文科中的理工科。有人开玩笑说文学有一分材料说十分话，历史学有一分材料说五分话，考古学有一分材料说一分话。但考古学还必须有想象力，否则就是一个无为的学者。这是胡适先生说的，想去求证，想象力不丰富肯定不行。

远：你什么时候清晰意识到考古学需要很强的想象力？

宏：我觉得还是比较晚的。那个时候这个观点还是有争议的，我们的前辈、老先生、资深学者和权威，还是谆谆教诲我们，考古学是实证的科学。但是现在我的博客、微博里面已经开始讲想象力了，有点冒天下之大不韪了。

考古学是一门解释的学问，是经验型学科，更多的是推论和假说，是验证不了的。我们能证明什么？能证明的是凭着经验得出的判断，这种判断实证起来问题不大，但也有误判的时候。考古学本身就是试错的一个过程，比如那个圆底罐是做什么用的，我们说是煮水的、熬粥的，可以根据内壁的残留物把它分析出来，但大量的东西是实证不出来的，二里头是夏还是商？没有像甲骨文那样的文书材料出来，我们能实证吗？都是属于推论和假说层面的。想象力应该是必须的吧，有一些通过科技手段就落实了，有一些永远都是个秘密，我觉得这恰恰是考古学的魅力所在。

我们只能是为年轻人铺路的过渡一代

远：1984年后你留校当辅导员、青年教师，是一种什么样的状态？从一个学生到一个青年教师，那时候的学术追求是什么？

宏：这个很有意思。那个时候我带的学生一般比我小不了几岁，正常小两三岁，最大的比我还大一岁。我当时头发理得很短，很有朝气，完全混淆于学生，而且我住在校园内的筒子楼单身宿舍里，跟同学关系非常密切，经常一起聊天，开小型座谈会。当时的感觉是我们的考古学今后要拯救中国上古史，一派日新月异，经常一种发现就改写、颠覆我们以前的认知。我到现在还记得那种激情和使命感。但是成为一个考古学界老兵后，就会因为看到整个学科的不足而有痛感，意识到我们需要上升到大历史的层面上，逐渐建构考古学的框架。

远：作为那么一个朝气蓬勃的年轻教师，那时候你心中有没有一个特别理想的考古学的偶像或者范式人物？

宏：当然有了，实际上当时的老师都是偶像，不超越老师，我存在的意义就谈不上。张光直先生，邹衡先生，我的导师徐苹芳先生，都非常人所能望其项背。他们是我非常尊敬的前辈，是学术史上重要的人物。有学者说得很好，每一代学者的研究都是后人的靶子，但是这恰恰彰显这一代学者的价值和意义。

远：作为杰出的考古学家，他们身上有什么特别的特质，是跟别的学科的研究者都不同的？

宏：这个我也想过，但没想清楚。这些老师很多根本不是从一开始就学考古的，都是意外成为的。而现在看来，我们做的可能是一个事倍功半的事业。我们把这工夫花在学外语、法律、经济上，业绩可能不比这个差，但我们把大量的时间花在非学术上，花在跟地方领导官员、企业家、农民的交涉中，扯皮、拍桌子、交朋友、喝酒、处理危机公关，把我们练就得三头六臂、灰头土脸的。这种接地气的学科需要有更多的付出，不用说抛家舍业，不用说孩子特别小没有办法，要问我们是怎么过来的，就是三个字，习惯了。

远：有没有国外的考古学家是你当时的偶像？

宏：说句实在话，还是语言的限制，我也没有长期在欧美留学的经历。但是学界应该是面向未来、面向世界的，我深切地意识到我们六零后就是给年轻人搭桥铺路，只能是过渡的一代。考古学本来就是舶来品，我们只能是做呼吁，至于如何进一步跟国际接轨，进一步把外面的东西本土化、中国化，这是需要我们思考的。刚才我说的学科转型，一方面是人家几十年之前已经这么做了，另一方面是中国考古学发展到这

个阶段，大量吸收外面给养，在我们内部生发出的一种学术需求。

远：八十年代，在这个行业里面有没有特别标志性的人物，像诗歌界的北岛，或者说哲学界的李泽厚这样的人？

宏：你一说北岛就能看出我们这个学科是研究古老的学科、尊老敬老的学科，我们的代表人物是苏秉琦先生。北岛成名的时候才三十岁出头，苏秉琦先生七十多岁还是中国考古学会的旗手。当时的中国考古学会相当于考古学的常委会，我三十多岁时根本就没有资格参加。

远：但是这个学科是由三十多岁的年轻人在中国奠定的。

宏：可以这么说，思想是这样的。但是后来越发感觉不可能，你如果在那个时候有特别张狂之气，不可能在这个学科混了，真的是有这样一种感觉。现在年轻的学者有许多自己的独立思考，但是他们没有话语权，我们应该给他们开路，而不是有意无意地限制束缚他们。按我的归纳总结就是迎接学科断奶期。以前是不用年轻人自己想的，有一个领袖式的人物，是你尊敬的师长在引导你。现在我管它叫后大家时代，进入社会考古组建的阶段，相当于西周一统王朝变到春秋战国的分裂状态，领头羊没有了，但是这种学科发展方向的多元化不是一个非常好的趋势吗？不光是考古学科，整个学术界的学术权威都在丧失。

我自己想做到理想中的中立客观，但是公知和理中客都被污名化了，甚至连启蒙也被污名化了。如果启蒙是高高在上的话，我也不愿意接受，因为我从一个偏于保守、封闭的学者，转向面向公众的学者，不正是在做新时期的启蒙工作吗？我觉得其中能够彰显出我们的价值和意义。学界和社会的未来在年轻人，所以我不在意当代人怎么看。这个就是学者，立言应该是第一位的，这些东西都应该留给历史。今天又说多了。

远：你当了几年青年教师之后又重新去读研究生，这个选择是怎么发生的？

宏：是自然而然的。那个时代，辅导员的全称叫政治辅导员，当时我的顶头上司是副书记，他说许宏留在党组织好好干吧，别回考古教研室了。我说对不起，我还是想回去教我的考古。四年下来，从二十一周岁到二十五周岁，我这样一边当着辅导员，一边读着在职硕士，没耽误工龄。辅导员刚当完，我马上申请去国家文物局考古培训班受训，两个季度后出来的时候都哭了，非常非常艰苦，但是也经受了当时国家最高水平的业务培训。

远：是怎么训练？

宏：那个基地，他们开玩笑，晚上门一关，整个就像牢房一样。晚上上课，半天一个人，两个探方，教官非常严厉，你错了什么东西都及

时指出，严格按照国家文物局颁发的田野考古操作规程，二十多个人，每届一定要有三个不及格的。山沟里到汽车站很远，中间不准回去。当时正好放着《红高粱》，十八里坡，我们几个年轻人学电影里面剃了光头，吼着“妹妹你大胆地往前走”，就是那样宣泄着自己的青春躁动。这种班肯定不会给你找好挖的地方挖，四米乘四米的一个探方，两米多深，到最后三十三个灰坑[45]、烂泥坑相互叠压。铁杆考古人必须经历过这个。

我们领队老师还比较年轻，他说许宏你来给同学讲田野考古。我给他们讲的是最新的田野考古操作规程，那时候没有科技手段，探方里边的东西，除了土什么都要。现在，“除了土什么都要”的观念已经被彻底抛弃了，植被怎么样，人们吃什么，都在土里边呢，土蕴含了很多的信息。你看考古学的发展一直在日新月异，所以没谁敢说自己已经站在学科前列了。我们只能是做一个开放的人，知道学科和自身的不足，知道得出的结论具有相对性。

总体上看，政治，像意识形态、口号这些东西，是短期的，经济是一个中期甚至是长期的东西，是基础性的东西，但文化是超长期甚至是永久性的。所以文化是底蕴，而比较自我安慰的是我本人正是研究文化的。如果你用长时段的历史观察，你对有些东西就会很释然，不会把一些具体的、离得太近的东西看得太重了。

远：你1992年到中国社科院读书，当时的环境、气氛，不论是学术还是社会的，给你什么感觉？

宏：这个太有益处了，还是环境造人。我要是在济南，就只敢写山东，因为其他地区的不太熟悉。那个时候，山东大学里的好多资料都不齐，但是在北京，眼界和视野进一步开阔了。大家都是五湖四海各行各业三六九等，让我有点海阔凭鱼跃、天高任鸟飞的感觉。我的导师徐苹芳先生是中国考古学的大家，我在他身上学了好多东西，精神上的大气，视野、历史观的融会贯通。他宽松平和，没有限制束缚我的思考。

远：我问一个庸俗的问题，怎么判定这些器物值多少钱呢？

许宏:从来没有类似的器物在潘家园市场出现过，这些东西按理说不怕偷，盗墓的只盗值钱的。说实话我真的不懂鉴宝，我只见过真的，没见过假的，只知道历史价值不知道市场价值。真是这样的，隔行如隔山。这种事说起来有意思，女儿上幼儿园的时候，老师让家长填表，一看是考古学家，说有一个朋友收藏的东西，能不能给看看？我说我真的不懂。人家就说，你怎么骑自行车来的，你挖掘的时候揣走两件，一套房子不就有了，这个世界上还有这样的人吗？他很敬佩，当然可能也是鄙夷。

在考古学界，监守自盗的事非常少，人活得纯净。考古界的老先生就是这样，从李济[46]先生他们开始就不自己收藏文物，有的话说不清楚，究竟是买的还是从队里拿的，干脆一件都没有。这确实是整个考古

界一个不成文的规矩。

透物见人是考古学的最高境界

远：你第一次来二里头是1996年？

宏：我1996年博士毕业，由于是搞城市考古的，就被分配到夏商周考古室。先是被分在离这儿几公里的偃师商城[47]，干了两年半，然后前任老队长退休，1999年我就被任命为二里头队队长。在那之前，我八十年代在山东大学当助教的时候来过，那时怎么也没想到我这一生居然能到这个地方来，而且二里头跟我的名字完全连在一起了。

远：第一次对它的印象是什么？

宏：二里头在我们圈里是大名鼎鼎的考古圣地。毕竟是学考古的，当时看着这些器物，有一种朝圣的感觉。

远：1996年是整个断代工程开始的时候？

宏：对，就在那个时候。包括偃师商城的发掘，都是夏商周断代工程的一个组成部分。偃师商城我负责一千多平米的发掘面积，手下有两个技师，一二十个民工，现在等于是多年的媳妇熬成婆。

远：那个时候，这个工程的兴起跟时代的气氛、跟其他国家的发现有很直接的关系吧？

宏：对。夏商周断代工程的起因是当时的一个国务委员到埃及的卢克索去，看到大量的石刻文字、文书材料，帝王的纪年非常清楚。他说埃及能搞得那么清楚，我们为什么不能？还是要争口气，想投入点人力物力，毕其功于一役。

远：那是什么样的心情？考古发现一个高潮接一个高潮。

宏：真的是一个高潮接一个高潮。接手的时候我三十六岁，发现最早的宫城[48]那一年是“非典”，我四十岁，伴随着“非典”这种突如其来的、让整个国家措手不及的大事件，中国最早的宫城发掘出来了。那个时候我们要出去考古调查，只能把我们北京牌照的吉普跟我们兄弟队的换一下，换成河南牌照的，这样才能畅通无阻，否则的话进村都进不了。基本上就是这样的情况。

远：最早的应该是2003年发现宫殿的宫墙，那一刻的细节是怎么样的，场景是怎么样的？怎么意识到这是一个重大的发现？

宏：这个太有意思了。《最早的中国》里面有一节叫《“想”出来的宫城》，“想”加了一个引号。那个时候，我把上下三千年的中国古代城

址一直到后来城市的发展都捋了一遍，提出了大都无城的提法——就是庞大的都邑往往都没有外围城。伴随着中国最早的广域王权国家和处于上升期的帝国发展，从二里头到东汉，整个中国古代历史属于上升阶段，外城圈可有可无，但是内城或者是宫城必须有。

这样一个信念使得我顺藤摸瓜，先在老先生留下的发黄的底册上，发现了他们已经探出的一百多米的宫殿区的东边有一条南北向的大道，然后又有老乡告诉我，他家那个地长得不好，我以为是发现宫殿建筑了，没想到发现的是一条南北向的路，这样一来，中国历史上第一条大十字路口被我们找到了。路的外边是中小型的建筑，路的里边是一号宫殿、二号宫殿这样的大院子。我们在老先生已经挖完的二号宫殿的东南角，再打开一个探方进来看，打开之后东南角、西北角都向两边延伸了，三百多米长的宫城东墙和宫城东北角被发现了。“想”出来的宫城，我就是这样想到的。

我曾经请苏秉琦先生给我们讲课，唯一记住的就是苏先生半闭着眼睛说，考古这个活就是你想到什么才能挖到什么。我当时想这不是唯心主义吗？当时这真的是一个学生接受不了的。但是后来自己的实践工作越来越增长，就痛感这句话的哲学意味太深刻了。你要对做的东西有预期，像我们手底下挖的那个房子，如果没有房子的概念，它就是一个坑，一个洞，一个木条，一个门槛。机遇属于有准备者，你得有一定的知识储备，带着这些问题，才能有所发现。二里头宫城的发现何尝不是这种见解的一个注脚呢？

远：二里头这个王朝延续的时间到底多长呢？

宏：不长，以前认为四百年左右，随着碳十四[49]技术的精确化，二里头的年代越测越短，现在看来是两百多年，距今三千七百多年，存在于公元前一千七百多年到公元前一千五百多年。因为文献记载中的夏王朝是四五百年，所以如果把文献当中的夏跟这个比，它只能是夏的晚期。

远：可以推测出大概的人口数量吗？

宏：好几位学者从不同角度来推，基本上是落实在二至三万人，至少可以说是二万人以上，而现在在二里头遗址上的这几个村的人口总数基本上是一万四千多人，就是说那时比现在的人口密度还要大一些，因为毕竟是都邑。

远：会有一天再做更深的挖掘，能显示、描述出二里头人的日常生活吗？

宏：能。如果只是文献的话，那就是帝王将相、才子佳人这样的东西，即便进入文献非常丰富的历史时期，好多人民日常的生产、生活细节，也没有被写出来。考古学一出来，大大丰富了民间性的东西，类似于人类学。比如说二里头，现在我们在有限的人力和物力的前提下，尽

可能做宫殿区，但是我们也开始做平民的生活了，《最早的中国》里面已经谈到，二里头人喜食烧烤，各种猪的骨头有被烧过的痕迹，这都是我们做出来的。

远：就是一群二里头人晚上坐在这儿撸串，是吗？

宏：绝对是这样的。比如说煮菜、蒸菜应该有了，像蒸锅似的东西我们叫甗[50]，但是炒菜还没有呢。还有骨针、骨簪，骨簪是当时男人、女人用来梳头发的。在我们的这个大报告里面，这些东西的内容是比较丰富的。

远：做了那么长时间的研究，二里头文化里面的哪一个部分，你觉得非常难以理解？

宏：作为一名考古学者，你肯定要透物见人，我们希望企及的最高境界是透过人的行为判断人的思想。但是人太复杂了，研究者是人，研究对象也是人，更加增大了复杂性。我们经常说，考古人最研究不透的是宗教行为，我们只知道这可能是一个祭祀遗存，但他祭祀谁，他的思想意识是什么，这个太难了。

远：二里头突然灭亡的原因是什么呢？

宏：这个就太有意思了，因为据文献记载，是商把夏灭了，按理说灭国那应该一片狼藉，捣毁宫殿、墓葬什么的，但是现在在二里头，我们根本没有发现它的废弃是由于战乱或者是类似的暴力原因，反而感觉它像中国最早的国家高科技产业基地。二里头作坊一结束，郑州商城[51]那边一个新的作坊起来了，这种时间上的对应性，让人觉得它有一点战略转移的性质。可能商人一开始是土包子，像这种宫室建筑，这些动产、不动产，这些礼制，几乎全盘继承了二里头，可能就像是孔子说的"殷因于夏礼，所损益，可知也"。在中国古代史上，一个落后的文化、落后的族群占领中原，成为主人之后，在文化上被中原文化同化，这种事多的是。所以把这些东西串起来，感觉即便是王朝更替，也没有发生过暴力行为，或者是行为偏于平和。所以我说上古史和考古学领域，大量的东西是不可验证的，许多研究结论只能是推论和假说。这不是历史虚无主义，而是这样的考古应该是常识性的。

而像夏商分界这种争论，在二十世纪后半叶蔚然大观，形成了中国考古学上空前未有的文化景观，大家争过来打过去。夏商周断代工程极大地推动了相关问题的研究，除了稍微宽裕的经费使得我们可以多测数据，用国家之力把每个学科最好的学者召集到一起来，通过交锋争辩，最后给出一个最接近历史真实的东西，但是这个东西我觉得只能是最优解而非唯一解。

在应用上，中国国家博物馆古代中国陈列馆序厅里面，馆长在一篇序的开头说我们不采用夏商周断代工程的结果，还是用以前的说法，但是在对岸的宝岛台湾，那边的序厅里面用的是夏商周断代工程年表。这

是很正常的事，定论根本谈不上，“疑则疑之，不疑则无当代之学问”，书上是这么写的，我一直在这么说。

中国从来没有自外于世界

远：有没有一个清晰的夏的存在，真那么重要吗？

宏：这是最大的问题。夏是中国人一个拂不去的梦，从司马迁开始就有这个情结。我们有丰富的文献以及浓厚的史学传统，我们把这个看得比较重，这个时代又正好是我们想提振民族自信心的时代，两者联系在一起了。二里头一定要有夏才重要，大墓一定要是曹操墓才重要，基本上就是这样一种心态。

我认为，中国考古学正面临着巨大的转型期，一个是从文化史转向社会考古学，再一个就是从民族主义考古学转向面向世界的考古学。对于夏的纠结和执着，感觉上升到学术上的政治正确与不正确了，但是作为二里头考古队的队长，从考古学本位上来讲，我认为二里头是最早的中国，但是夏还是商，暂时不知道。我是不敢言夏的，不是历史虚无主义，不是否定夏的存在，而是夏是否存在目前还根本无法证明，无法证真或证伪，在像甲骨文那样的东西出来之前，这个问题是不可能解决的。

要谈学术的话，我们就从材料、逻辑、学理甚至常识来说，信念或者情感，我觉得是另外一个问题了。夏代证实之前，我们可以先把它当成一个宝贵的非物质文化遗产，证明之后咱们再把那个“非”字去掉，不行吗？有损于我们的自信心和自豪感吗？

远：对，这里面有很多迷思。一方面我们中国人看起来充满了对历史的向往或者尊重，但是另一方面我们在生活中是毫不尊重历史的，你看我们的城市景观、我们的周围一切都是新的，我们看不到任何传统，看不到任何的延续性。

宏：你说得太对了，真有同感啊。这三十年是我们获益的三十年，也是文物大破坏的一个时代，越有钱破坏力就可能越大，在这三十年里边，两千多座县级以上的城市被整得几乎一模一样。我前几年到广东东部的几个县城考察商文化因素的玉器，那些县城跟我老家辽南的县城几乎是一模一样的。什么是当地的文化名片呢？只能是传承更多的文化遗产才是富有个性的，这是全球化的一个损失。我们眼睁睁地看着好多东西在消亡，同时又耗资巨万来造一些假的，甚至恢复祭祖活动。但这是皮毛上的传承，这些东西我根本不参加，接受不了。

远：你1999年接任队长的时候已经是第三代，前面有一个很明显的传统，那个传统是什么样的？你要把考古队带到什么样的方向呢？

宏：我一直说任何成果都是站在前人的肩膀上得到的。从某种意义来讲，《最早的中国》是一个集体成果，有半个多世纪的几代人默默无闻的工作。一代人有一代人的念想。我对我的前任两位先生的发掘是这

样评价的：第一，他们建构起了为学界所公认的二里头的文化分期和谱系框架，这是基础性的，没有这些就没有以后我们的成就，这是他们最大的功绩；第二，他们通过自己的努力发现一号宫殿、二号宫殿以及那些出土玉器和青铜器，使得学界甚至公众认为二里头是一个大的遗址，这奠定了它重要的学术地位。

那么他们没做的是什么呢？就是从形态的角度对这个遗址做空间布局及其演变过程的研究工作。所以他们的发现给人一种大珠小珠落玉盘的感觉，它作为城市的规划何在？布局的特点何在？所以我接手之后，上任的第一个季度就领着几个探工，顺着这个遗址边缘，用洛阳铲整个打了一圈。加上以前的报告和记录里面披露出来的信息，我第一次在二里头的平面图上勾画出了二里头的现存面积的范围线，这对于聚落形态研究来说是最重要的。

我现在可以说，经过我们的实地勘察，二里头现存范围约三平方公里，从那儿开始中国最早的井字型大道，中国最早的宫城，中国最早的带有中轴线布局的宫殿建筑群，中国最早的车辙，中国最早的围垣作坊区，中国最早的铸造青铜礼器的作坊，这个又被一个大院墙围起来，就是中国最早的国家高科技产业基地。像这些东西，如果只做一项都已经足以引起学界的震动了，那几年简直是应接不暇。

远：你会觉得古代中国跟现在的中国之间有很强的连续感、映照感吗？会觉得历史的延续性太强，我们甚至都逃不出古人的布局吗？

宏：没错，可以这么说。以前人们说中国是从秦汉开始的，居然还能最后到二里头，二里头前面还有它的众多基础，张光直先生所谓的松散的中国互动圈。这是共感，还真是一方水土养一方人，传统的惯性的存在，或许是因为像我们这样的大盆地，没有自然地理阻隔，几条大河以及支流四通八达，导致了人们类同的文化底蕴、生产和生活习惯、共同的思维方式，包括后来的汉字都有这种凝聚力。这个应该是何以中国、何为中国的一种思考。

我就说难为我们考古人了，我们这种形而下的研究，会逼着人思考这些问题，为什么这些酒器、这些最重要的东西放在了墓葬里面作为身份地位的象征物？为什么青铜这样的最新科技手段不是用来做最新的工具或者神像和面具，解决人与自然、人与神的关系，反而是用来做非常熟知的东西，来解决人与人之间的关系？这种一贯性是源远流长的。整个一部中国古代史，几乎可以说是一部胡化的历史，一波一波的人物，代表着最先进的科技，青铜潮，到后来的游牧，基本上就是这样的一个脉络，在这种情况下，大一统的中央集权一直延续到现在。从上时段来看，它何尝不具有历史合理性呢？贯通起来看，好多东西我觉得就不会太纠结了。

远：在这样的地理条件和历史传承下，个人自由会不会弱化？对于一个考古学家来讲，是不是个人意志的重要性会降低？

宏：对，可以这么说。作为一个学者，我甚至都想用宿命这个词，尽管我不太愿意用，但是历史大势总体上的方向应该是可辨的，就是我说的政治是短期的，经济是中长期的，文化是偏于永恒的。大的态势相当于公转，小的还有自转，还有大量的偶然因素，可能导致它稍微脱离轨道，但不能对人的影响做过高的估计。所以从这个意义上讲，我们的心态要放平和，顺其自然吧。

远：如果再往前追溯，青铜潮到底是怎么开始、怎么进入中原系统，然后又怎么扩散到更多的地方的？

宏：这也是整个国际学界一直在探讨的问题。青铜潮基本上是这样一个概念，石器时代演化之后，最早在地中海东岸，所谓的近东、西亚地区，甚至到中亚的一些区域，最初有所谓合金的发明，然后星火燎原，比东亚大陆的出现要早一两千年，以红铜冷锻为主。这之后就是从地中海东岸开始向外辐射，欧洲的天气得天独厚，而且已经玩了几十万年、上百万年的石头，完全可以驾驭住巨石。东亚大陆是青铜潮的接受端，从中亚通过欧亚一直向东来，大体上在距今四千年前后到了新疆，距今三千七百年前后在河西走廊，在甘青地区、内蒙中部、中原地区这几个点开始普遍化了。这些影响和刺激到了黄河中下游，那里有几千年的用泥巴做模子陶器的传统，青铜冶铸一来，跟我们几千年模子陶器的传统相碰撞，碰撞出屹立于全球青铜文明之林的、别具一格的中国青铜文明。

要探求这个源头太难了，因为它在复制的过程中产生了变异。文明的传播像病毒，不是像流水而是像病毒。有学者认为中国的青铜器有可能是本土起源的，还没有定论。但是越来越多的证据表明，我们既不是单纯土生土长的，也不是完全外来的，而是外来文化因素的刺激和本土传统的结合，从量变到质变，基本上就是这样一个脉络和发展过程。我个人倾向于这么来解释。

远：有趣的是，我们想象一下二里头这么一个王国，突然有一个高科技从外面进来，又正好用既有技术把它本土化，形成了一个非常兴盛的王国，四方都来，移民又增加了。

宏：说得太对了，稍微订正一点，青铜冶铸技术来之前，我们看到的是满天星斗，是不是王国我不大清楚，我们一般叫邦国。

二里头之前没有超越一个小流域或者是一个小盆地这样的自然地理单位。那么谁是因谁是果呢？很有可能就是像张光直先生所推测的，青铜被作为关系到国家命脉的重器后，就要寻找制作青铜器的矿料，这成为王国向外扩张的动力。为了找这个东西，要到长江中游去，因为那边铜矿比较多，要到山西去，因为山西中条山有铜矿，除了铜之外还有铅和锡，一个网络开始形成，超越自然地理单元的广域王权国家开始出来了。

从这个意义上讲，可不可以说青铜催生了中国？像二里头这样在东

亚大陆从来没有过的、驾驭管理大范围人群的政治架构，究竟是我们独立自主、自力更生、无中生有地发明出来的，还是受到了已经存在的其他区域文明的影响？

举一个相近的例子，我愿意把二里头和秦王朝作为中国古代文明史的两大历史节点，从二里头以前的，满天星斗的、邦国林立的时代，可以叫无中心的多元的时代，演变为从二里头一直到西周时期的有中心的多元时代，可以形容为月明星稀。一体一统化的广域王权国家是到了秦汉，中央集权的大帝国，可以形容为皓月凌空。青铜潮深刻地改变了东亚大陆的历史进程，正因为有这样的认识才有了我的那本《最早的中国》。

远：所以你很重要的一个感觉就是，整个人类历史是一个高度开放的历史，自我中心式的理解都是非常自我地造出来的东西？

宏：太对了，中国从来没有自外于世界。我近年来开始读考古学以外的书籍，受了好多的启发。王明珂先生说世界上绝大部分地区已经不太做自己的数据源这样的工作了，而是从更广阔的视角来研究。

直言不讳地说，我们中华民族的探文明工程，包括我个人做的这种早期中国研究，是一种学术上的寻根问祖，是带着情感来做的。

有利的一面是，一旦进入民国大家的法眼，才能从此结束甲骨文在中药铺里被碾成中药那样一种命运52。不利的一面是，我们可能融进了过多的情感，在我们百年以来的探索过程中，救亡图存、民族主义这样的一种情怀和科学理性之间能不能和谐地契合起来，是一个很大的问题。

考古是一门贵重的学科，我希望以更超脱的心态来做学问

远：你讲到从更世界的方式看中国的考古，这是不是跟你1997年去日本，接着去很多国外的大学访问有直接的关系？

宏：这个太有关系了。我没有在欧美留学过，但是深感出国和不出国不可同日而语。我现在做讲座、上课的时候也特别呼吁，如果能出去待几年感受一下再回来，肯定会有助于我们中国考古学的理解。

出过国的同事一回来就会比较严厉地抨击中国考古学的封闭，还有的甚至把话说到了这样的地步：如果没有理论支撑，那么我们大量的田野工作就是一种低层次的重复劳动。这样的提法引起了很多学界前辈的不适，反感海归派质疑传统系统。但我个人觉得，我们现在的学界越来越弥漫着表扬与自我表扬相结合的氛围，缺乏健康的学术批评、学术讨论，过多地考虑学术以外的因素，人际关系、学门、师承。目前这是学界的一个常态，下一步该怎么扭转还不太清楚。刚才说了，当代人怎么看我不在意，我考虑的是两三百年之后大家怎么看许宏的言论和学术研究，还是留给历史评价吧。

远：第一代的李济先生也好，傅斯年也好，包括梁思永先生他们，其实在全球学界也是非常靠前的，属于全球考古界的浪潮。怎么看你这代和全球学术考古学浪潮之间的关系呢？

宏：我们只能是处于转折期、过渡期的一代。我相信隔上一段时间一定会出现比较伟大的人物，但是我们这一代还谈不上。特别希望通过我们的努力，能够迎接或者是拥抱一个高峰的到来，真正在学术水平和学术视野上更多地跟国际接轨，融入那个系统。研究海外考古的据说有几百人，而我们中国学界研究海外考古的大概在个位数，而真正以外国考古为业的能不能到五个都是问题。

远：听你介绍关于墨西哥、埃及、希腊的考古，他们的研究方法对你研究二里头有非常直接的影响吗？

宏：这太有必要了，我们以前只是通过书籍阅读和类似于教授讲学，还是浅层次的。从这个意义上讲，中国现在对外派出考古队，跟国外的同人接触，尤其大部分是青年人，我觉得这是一个极好的开端。但是无论从研究动机、欲求还是从语言上，我觉得还谈不上研究。如果那些参与发掘的年轻学者和学生从中学到了东西，以后他们做中国研究的话，肯定会上一个新台阶。我对学术的发展是持乐观态度的。

远：我们前面聊到考古学带有公共意识，对你这样一个考古学家来

讲，当代人了解古代的世界，了解他们怎么生活、怎么统治、怎么战争、怎么祭司，这一切为什么那么重要？

宏：为什么我们要学考古、学历史，为什么对考古和历史感兴趣？我觉得没有必要用高大上的词汇来褒扬我们的学科，首先就是满足人类的好奇心，其次就是安顿身心。所谓古今义理，不都是为了解决人类生存和发展的问题吗？顶多是换了时代，换了服装，人性的好多东西是没有变的。我们一直说鉴古知今，实际上人类的忘性是很大的，我们其实在不断地重复过失和错误。在这种情况下，作为一个文化人，如果你把那些大灾大难、大风大浪都了解了，会看淡个人的小波折，从这个意义上讲，是安顿身心。

再就是为了做一个有教养的人。人起码应该知道一点文化的东西，如果这个都不需求的话，那考古学真的是没什么用。考古学是一门贵重的学科，饥寒交迫用不着考古，考古是一种高层次的东西，是一种熏陶，一种升华，这有点老王卖瓜自卖自夸了。

远：另一个问题就是，对古代事迹的重新发现，一定会给当代的智力生活带来大的变革。比如古典希腊对歌德、对席勒，对整个十九世纪欧洲都有很大的影响，由此他们开始重新理解自我的生活。但在中国，比如二十年代的考古思潮发生在中国的战乱时候，好像没有掀起巨大的智力浪潮。对二里头或者因为对古代中国的某种发现，使得一代人忽然之间投身于一种对古典中国的追求之中，整个的审美、知识趣味都发生了很大的改变，也许一定的量变之后会有一个质变，那么由考古学领导智识浪潮的时代会到来吗？

宏：这方面我是很乐观的。二三十年之前的考古学是一个非常冷的绝学，现在有了考古热，《何以中国》还能卖上几万册，这就是时代和社会的进步。我的这本书不是学术书，属于大众类甚至科普，所以我一直说我是公众考古的践行者，通过这样的方式，我认为是可能产生影响的。

远：你的使命感是什么？

宏：使命感是有的，但是对我来说，我现在处于一种更为超脱的玩学问的心态，不是说我是为了启蒙教化一代新人，真的就是已经脱离了那种爬坡阶段，不是为了稿费、为了职称、为了什么位置，这样可以让我以更加从容的心态来做学问。

所以我希望自己考虑的是，什么是最值得追求的，什么是最值得珍重的。作为中国社会科学院的研究员，我可以申请不坐班，有时间和精力上的相对自由；我做我的远古、上古的学问，有学术思想的相对自由。我现在特别想走郑也夫、李零他们那样的路，不以个人名义申请任何项目，不受过多的限制和束缚。美国做过这样的采访，问那些老年人，最愿意回到人生的哪个阶段。大部分人的回答是回到五十岁前后，人生已经脱离了爬坡阶段，但身体还没有衰弱到不能自理。我现在就是

这样的心态，我正在享受我的人生。

Chapter 10 项飙

理想的知识分子，

神经一定要跟着时代跳动

1972年生于浙江温州

1990年从温州中学毕业保送北京大学

1992年对“浙江村”进行第一次田野调查，形成硕士论文《跨越边界的社区：北京“浙江村”的生活史》，并于2000年出版

1998年获北大硕士学位，同年受邀免试英国牛津大学博士

2003年获牛津大学博士学位

2008年博士论文《全球“猎身”：世界信息产业和印度技术劳工》获美国人类学协会安东尼利兹奖

2020年出版《把自己作为方法：与项飙谈话》

现为牛津大学社会人类学教授、德国马克斯·普朗克社会人类学研究所所长



扫码观看视频

我入读北大时，项飙已是一个传奇。我记得他的消瘦面孔以及他研究的课题，关于北京的“浙江村”。至于这研究到底为何重要，我毫无概念，只记得费孝通也对此颇为肯定。十四年之后，我在牛津大学第一次跟他会面，我们在一处草坪上谈了一整个下午。具体的内容，我大多忘却，印象尤深的是他刚到牛津时的失语，前往印度及澳大利亚的考察，以及他惊人的坦诚与开放。

我们相约温州时，又十年过去了。我们重访了他当年在“浙江村”结识的几个朋友，这些市场经济的先行者，如今在公权力面前遭遇了巨大困境。我看着人群中的项飙，被各种申诉、抱怨所包围，那些温州话令

人费解，像是来自一个完全不同的世界。他温柔、耐心，深知自己无法解决具体问题，却觉得倾听或许也能缓解他们的愤懑与委屈。

自“浙江村”之后，他又完成了印度IT工人的状况调查，如今正在调查东北移民群落，他着迷于流动性的身份。他是这个时代少见的知识分子，具有一种充分的现实感，同时有着精确的解释力。性格上的温暖与智识上的勇气，在他身上结合得如此恰当。



做人类学调查，

经常会感到心痛和无奈

许：你在非常年轻的时候出了这本《跨越边界的社区：北京“浙江村”的生活史》（以下简称《浙江村》），某种意义上立即成为经典，现在你怎么看这本书在你人生中扮演的角色？

项：我很早就获得认可，而且认可来得比较容易，不经意间大家就都觉得我做得比较好。得到认可带来的好与不好是同时存在的。我变得勤奋了，觉得一定要做些事情。不好的地方是有了被认可所绑架的危险，做事情就希望得到认可，而且希望得到相当高的认可，所以后来选择课题就会有点投机性。可能我余生都得为此挣扎，没有解决的方案。

这本书可能确实是我人生中非常重要、不能超越的一个东西。不能超越并不是指思想深度，而是因为这个研究是在一个相当特殊的人生阶段，用一种非常特殊的方式去做的。那时我很年轻，还在读本科，对世界有立足于知识基础的批判的冲动。而且我也不是为了发表而做的研究，完全放开，是一次拥抱式的、自己投入进去的调查。

许：“浙江村”的人对自己被写进这本书有强烈的感觉吗？还是并没有那么在乎？

项：开始的时候我比较担心，因为用的是谐音的化名，一看就知道谁是谁，所以不太敢告诉“浙江村”的朋友。后来回去看他们的时候才知道，其实他们非常重视这本书。有一个人还买了二十多本。我觉得有些奇怪，里面写的东西完全不是赞扬性的，一些所谓的不太光彩的东西也写在里面。但是他们好像并不太在乎，他们重视的是自己能够被书写，奋斗的经历能够被记录下来，成为历史的一部分。

许：早上我们一见到“浙江村”的人，他们就向你表达和抱怨他们的困难与不满。这个场景你之前就很熟悉吗？

项：这次激烈一点。那时候他们还年轻，而且那时候经济总量是上升的，人就总觉得最重要的事情是下一步，下一个投资。以前的问题当然要解决，但更重要的首先是下一步怎么做。而今天他们已经六十岁以上了，也没有养老保障，面对困难的心境很不一样。那时候有希望，还能再赌一把，现在不可能这么想了。

做人类学调查，经常会感到心痛和无奈，因为你明明知道你做不了什么，没有办法应对。那你听他说话，究竟在听什么？他告诉你他的困难，是想让你帮他找一个解决办法，可是你听他说话的时候，是希望听出一些理论含义来的。这其实是很不负责任的一种做法。

许：这应该是你从最初想成为一个社会学家或人类学家开始就必然要面临的问题？

项：当时完全没有意识到。我做调查的时候还很年轻，怎样面对你的调查对象所经历的不公和苦难，这是在我做调查的中期才出现的问题。而且当时的情况也不太一样。当时“浙江村”的人对自己的定位是非常边缘的，他们觉得我来自南方的农村，能够到北京做生意就已经是很不错的事了，面临种种问题时，只会想着怎样.咬着牙克服。像我1994年去东莞做调查，问题也很多、很明显，但农民工并没有说“请你帮助我们解决一个问题”。现在他们有了一种权利主体的意识，这是一个很大的进步，所以他们一定要诉求一个比较正式的力量来解决问题。对正式力量的依赖越来越大，这说明他们作为公民的意识在增强。

许：“浙江村”是温州精神中非常重要的一部分，温州经验、温州精神在当代语境里被极大地缩减了，它被简化成一个简单的经济故事。如果更公正地描述这种精神，会是什么样呢？

项：对于温州的经验，确实还是没有很好的总结。比方说像一些电视剧，只是总结为吃苦耐劳之类。而且我们要赋予其外在意义的冲动太强，总要去歌颂，或者要去批评它的落后，但事实肯定是比较复杂的。其实各个地方都有自己的精神，为什么温州精神在中国改革开放以后受到特别大的关注呢？因为它给外人的印象是，在体制之外，在没有被赋予正式资源的条件下，自己可以发展起来。

“浙江村”就是它空间上的放大。《浙江村》的核心是，市场交易可以把原来紧紧附着在土地上的村子里的亲属关系、社区关系放大为一个很大的社会网络，通过这个社会网络，大家能够在不同的地方互相呼应，在不同的地方跟不同的地方政府互动，从而形成一个相对自主的空间——在资源调配上，甚至在应对政府政策上。

现在温州精神确实遇到了危机，因为完全靠自己的乡土关系，从不同侧面对正式制度进行打洞的办法已经不灵了。所以其实并没有一个所谓的“温州精神”可以永远带你从胜利走向胜利。不会是这样的。我一般不太用这个概念去思考，我就是去思考它的具体运作模式，它怎么利用乡土关系处理经济利益关系，在多大程度上可以容忍这种模糊性，在多大程度上又需要精确性。

许：如果让你写“浙江村”的续曲，你会写什么？

项：可能更多地是去思考，原来那种乡土的放大现在是不是被打断了？原来的逻辑是不是还在继续？我们看到一个现象，就是正式体制变得越来越重要。原来做的“浙江村”研究也不是说这些人都在正式体制之外，而是说它和正式体制有不同侧面的互动。正式体制有的时候内部是很分裂的，但在“浙江村”里人的网络其实是联合的，所以通过互动，反而塑造了更大的空间。现在有点倒过来，正式体制的自我整合性已经渗透到日常生活中了，自发形成的民间网络其实反倒有点破碎。民间网络

这一块也应该正规化，要有自我组织性，要变得更有效。这一块还没有探索出来，我觉得这个是很重要的。所以要写续曲的话，可能会思考这个问题。

许：费孝通也是很年轻的时候写出《江村经济》，你第一次读到它是什么感觉？

项：我高中时读的其实都是“文化热”催生的那些报告文学，喜欢用宏大的话语。在我被“文化热”烫了一下后，读到费老的书，一下子给我一种清凉感。他的书是落地的，都是非常具体的描述，近乎白描，用很小的词，说的也是小道理，但是希望用小道理叠出一个大的图景。后来我才理解，对生活做那样的白描是很不容易的。这是引导我工作的一个基本方式，到现在为止，我还很珍惜。

许：1990年你进北大的时候，学校当时的气氛是什么样的？

项：非常静寂。北大被资源化是1992年之后，我记得应该是邓小平“南方讲话”之后。原来意识形态工作是最重要的，但一夜之间被资源的运营工作所取代，学校也在讲赚钱，黑猫白猫的说法又重新回来。你在实践上可以很大胆地去说去做。有些争论又重，新兴起，比如姓“资”还是姓“社”。这造成了一种思想很开放的感觉，反而没有很强的学术气氛。

所以我觉得我占了便宜，如果在一个太学术的气氛下，我可能会被迫去回答一些问题，比如这个或那个有什么理论/学术意义，那我就没有野生的机会了。在当时那种宽松的、开放的、比较混乱的氛围下，我可以野蛮地自己去探索一番。

要真正发现知识上的美感，需要有距离感

许：对一个外行，怎么简单解释什么是民族志？

项：这是一个相对新的词，我自己也是这两年才在中文里使用。民族志当然是对一个人的行为及其理解的一种书写，它和社会学的调查不一样，它不是通过数据，不是通过借用外在给予的一些标准对你的生活进行分类，比如把你的经济体系、宗教体系分开来。

第一，它是调查人本身在干什么，没有经济、政治或者宗教的分化，特别在底层，很多事情都是混杂在一块儿的，所以体现出混杂性，这个是很重要的。第二，它强调一种完整性，注意到生活是一个整体，不同侧面的生活是紧密联系在一起的，民族志是要把这种联系呈现出来，但是很难把它浓缩成理论。所以民族志更像是织布，把经纬度织出来，还要有一定厚度，并且织出来的布是可触摸的，质地感很强。

许：这种观察世界的方法是什么时候兴起的呢？

项：作为一种观察，应该很久远就存在了，比方说游记、笔记。当然它们不会展开对生活体系的描写，但是对某一种风俗的记录会有这种观察的意味在里头。

许：某种意义上，小说是最好的民族志。

项：对呀，某种意义上。至于说什么时候这种观察的方式被固定为一种专业的方式，一般认为和殖民主义有直接联系。西方的殖民者到了被殖民地，觉得文化差别太大了，没办法套用已经被限定的概念去理解，需要系统地描述整体的生活。所以后来有了马林诺夫斯基[53]以实地调查为基础的民族志。当然早先也有一些这样的做法，通过当时的传教士或者记者的笔记凑出来。

刚才没有讲到，现代学术应用上的民族志很重要的一点是，必须以实地调查为基础。一般认为，一个人类学家要写这个地方的民族志，就应该到这个地方去生活一段时间，这是一个不成文的规定。西方的大学规定最少是八个月，因为至少要这么长的时间才能开始建立信任关系。原来是十二个月，因为以前是农耕社会，四季很重要。

这种实地调查反复强调的是，一定要理解被研究者怎么理解世界，一定要有当地人的眼光，这是民族志很重要的一个原则。最开始是十九世纪末期到二十世纪初期兴起的“去殖民运动”，后来有1968年西方对西方文明的整体性反思，在八十年代又有这种后现代的反思——这么写真的能代表被研究者们吗？如此等等。民族志也就成为一个敏感的话题。

许：你什么时候意识到这种观察方法和你个人的性格是特别契合的？

项：可能很早很早了，远在我知道民族志这个词之前。还是高中的时候，我就去乐清柳市镇的一家民营企业做过社会实践，当时观察到的一些细节很好玩。我们住的招待所的前台一直在接电路板，一大摞电路板。我问她是招待所电线有问题吗。原来不是，是她的一个亲戚的工厂在加工电路板，就把这种简单的搭接工作发包到各个亲戚家。这是一个很小的细节，但是让我关注到一个很有意思的事情，温州地区乡镇企业是怎么发展的。与其说是一个经济组织，不如说是一个社会网络，比如这个电路板的加工工厂，它主要是通过亲戚网络来组织的。

这对我影响很大，和我后来在"浙江村"调查以及现在对平台经济的兴趣都是有关系的。一个公司要做大，当然得有它的内部结构，但更重要的是它的触角一定要伸展到社会上去。怎样把社会上的人——不管是作为消费者，还是贡献者——笼络起来，这个问题很重要，这不是简单的经济分配的关系。

许：真是很敏锐啊。

项：就是一种好奇吧，还有好问。如果把学术讨论作为一种工作方式的话，好像我们都觉得敏锐是一种智识上的能力，需要培养，但如果当时我有这样一个学生，我倒觉得他最可贵的不一定是敏锐，而是他的好问。

许：你的好问是怎么来的？跟家里的环境有关系，还是你自己的性格带来的？

项：我其实觉得自己有一点非常轻微的自闭症，和人交流不是我的长项，所以很奇怪地，我做了人类学。但我的确很好奇背后是怎么回事，比如线路板从哪里来，这么做能赚多少钱，怎么样还回去。好问的意思，不是说我问一个问题，我真正的兴趣是它们之间的联系，我有一个问题链。这就回到民族志了，问题链要展现什么？就是要展现不同现象之间的关系。所以如果说我的工作还有能做贡献的地方，不是说做一些论断性的因果关系的检测，而是发现普遍联系的丰富性。

许：你的整个青春期正好是八十年代"文化热"的时候，而"文化热"中很多东西是文本性的，但是你好像对实践的知识兴趣更强烈，是不是跟温州这个地方有关系？

项：我对文字的距离感会让很多人都表示惊讶，其实我的阅读是很差的。知识分子一般都会说，阅读不仅带来智识上的愉悦，还带来一种心灵的平静，但我很少有这种感觉，因为文字都是成型的，已经把事情讲得很清楚了，对我来说就不够有魅力了。

为什么实践的知识反而对我更有吸引力，确实跟温州的文化有一点

关系。我们成长的时候，有些国有企业都要倒闭了，大家都在想办法谋生路，实践非常多样。温州人坐下来聊天，都在讲自己怎么做生意，讲得非常具体。而且他们的考虑都是很务实的，赔了是什么原因，赚了是什么原因，里头有很多丰富的材料，有很多逻辑链。人们不断摸索，要找出一种办法，要解决一个问题，这种过程对我来说很有意思。这种实践的、未成形的、不确定的东西，让我体验到实践当中知识的美感。

许：那就很有趣了！你的生活中充满了实践技能的谈论，但你的外公又是一个有点疏离的人，有点格格不入，这两者交杂在一起是什么样的感觉？

项：我外公是一个比较疏离的人，因为他的父亲比较特殊。他是最早一批清末新政时公派到日本学习的学生，回来以后抛弃了在乐清的妻儿，后来又抽鸦片，等解放之后就成了反动分子，所以后来其实整个家庭是沉沦了的。当时他从日本带回很多日本海军的教科书、铜的纽扣，结果这些在家里都很有用。小孩的衣服小小的，但有一副大大的日本海军铜扣，穿着它在街上走过，可能给我外公造成了一种超越现实的感觉，他总觉得外面有一个很大的世界。这种超越身在的小世界的感觉很重要，因为它提供了一种意义，具体是什么意义，不知道，反正提供了一种意义空间。

我不知道我外公接受的正式教育是多少年，但不是很高。他住在温州一个相当底层的城市社区，在那样的环境下，他好像与现实很有距离感——他以一种自己的礼仪来待人，对别人的事情他也愿意做评论，但是非常客气，所以他有点格格不入。我从小就是他的听众，这个对我有蛮重要的影响，因为对实践的知识感兴趣，也一定要有距离感，有点距离感之后才能产生美感。要是完全被卷入，那我就想着怎么赶快去赚钱了。

许：坐在我面前的，本来应该是个年轻的温州商人。

项：是，那概率确实是更大的。大部分人是走那条路，转到实践中去了。所以要真正发现一种知识上的美感，需要有距离感。这种距离感和超越感，至少在我外公那里是一体的——在物质条件上没有什么优越，这种优越来自一种精神，比如对家庭历史的回忆，等等。“优越感”听起来是个不好的词，但不一定是坏事，它其实是给你一种感觉，你能够控制你生活的世界，不是生活的世界完全主宰你。虽然你可能要为钱挣扎，但至少在精神上，你可以从上往下地去看，你感到自己超出了生活，是在一个更大的平台上看这个世界。如果没有这种所谓优越感的话，距离感也很难产生。

许：温州是一个充满实践的地方，你现在也做东北的课题，东北人没有那么多实践，你和他们谈话是什么感觉？

项：我做的课题是东北人出国打工，你知道劳务人员要交很多钱给

中介的，所以我的课题出发点其实很朴素，为什么劳务工人即便要付那么多钱还是要出去工作？

你问东北人和温州人是不是有很大的不一样，如果刻意比较的话，东北的模糊性是很重要的，他也在实践，也想出国打工，但如果事先把一切风险都计算好，第一步就迈不出去了。所以需要一定的模糊性，他就凭着一种感觉，说我信任你。这样就衍生出新的问题，信任是怎么样落实的。最后我发现，它的秩序是靠大中介小中介这种等级分层来控制的。这和温州不太一样，温州有经济上的分化，但它的发展是非常平面的。它有这种文化，愿意把事情讲得很清楚，即使是亲戚之间也会讲得非常清楚。亲兄弟明算账，这是温州人挂在嘴边的一句话。它不太需要一种比较正式的等级化的东西来控制交易过程和秩序。但现在温州人之间也越来越靠一些比较正式的制度来运转，方式逐渐趋同了。

许：东北实际上是从昔日的荣光突然衰落的，从一个被佩服的工人老大哥的形象，变成了一个被调侃的小品式的形象。我很好奇，作为一个旁观者，你在观察过去十年的东北时，怎么理解他们的精神世界或者他们的心理、行为？如果用民族志的方式做一种全盘式的描述，怎么描述他们？

项：可能会让你有点惊讶的是，东北和温州有很多共同点。温州人非常强调实践，但在调查过程中，我发现他们其实有一种很强烈的名头上的不自信，有一种被正式体制认可的愿望，这个超出我的想象。“浙江村”的第二代，除非企业做得特别大，会选择子承父业，不然父母对子女寄望的首选职业是什么？你可能很难猜到——是公务员，第二是去国企，第三是去外企，他觉得那样的工作才安稳，体面，受尊重。实在不行了，那就回来在我厂里工作，接我的班。温州人很实惠，但实际上温州人也很爱面子，花很多钱办婚礼等，充满很多非理性的行为。

而东北在经济衰落过程中，它对原来那一套象征体系的迷恋也超出我的想象。当然我对东北的了解是比较有限的，就是通过出国打王的案例来研究。比如他们对上一层的中介会有那么高的兴致，理所当然地认为最后一定要经过在沈阳注册或在北京注册的更大更正式的中介出国，但又跟那些中介挂不上钩，所以要通过乡镇的中介，就是下一层的代理来完成出国的过程。因为那些更大的中介好像更接近于正式的体制，更接近于国家意志。那些从北京来的中介下到地方时，的确会被当作从上面来的重要人物，中介和工人说话也都喜欢带着国字头，总是国家说国家说，这样大家就更相信。这种奇怪的信任，和整个代理出国的组织运作是绕在一起的。

所以总的来讲，不管是东北的上升期还是下降期，这种体制的象征非常重要。象征从哪里来？象征是历史形成的，所以历史仍然很重要；并不是历史本身重要，而是在当今的实践中被调动起来的历史因素很重要。

许：过去一个多世纪，广东人、福建人、温州人一拨拨移民，怎么

理解这一轮东北人的移民，在更长的中国移民史中，他们意味着什么？

项：这对我是个新问题，我没有把它放到一个移民史的角度下看。刚才讲到历史的重要性正在于历史是动态的，看温州看福建，大家都说移民有很长的历史，而东北给我们一个很好的反例，说明历史可以变化得很快。

过去有闯关东，东北过去就是个移民社会，被开关之后，很快日本人入侵，然后苏俄的工业化进入，到1949年重工业发展，也就几十年的时间，东北好像一下子从一个移民社会变成一个最不流动的社会。大家现在一说东北，好像就觉得它没有流动的传统，虽然很多人都是来自东北，而且改革开放后，早期发展深圳的时候，就有很多东北人过去。到了这些年，东北出现移民潮，产业空心化是一个非常直接的原因，就是为了找出路。

要跟中国移民史比较的话，东北移民的一个比较重要的特色是民间网络不成熟，扮演的作用比较小或者相对小，这也是为什么我要去调查中介，因为他们大都是通过中介来移民，这是一种非常专业化的流动方式。移民的地方是日本、韩国、新加坡这些亚洲国家，离东北近是一部分原因，但主要原因是这些国家和中国政府有劳务输出的双边协定，所以就有中介来组织这些工作。现在东北的中介不仅是组织东北的劳务输出，在全国的劳务输出里也扮演很重要的角色——东北劳务输出的一个特色是它的中介能力很强。这也和原来的体制有关系，很多中介就是原来的国有企业演化而来的，所以办手续的能力很强。

许：这和温州、福建形成鲜明的对比。

项：是，它对paperworks没有概念，而是基于对行政系统的理解。但我倒觉得把这看成东北变化的一部分可能更有意思，而不是看成移民史变化的一部分。

许：广东、福建、温州的早期移民对家乡是一种宗族亲缘的感觉，东北没有那些宗族系统，我很好奇它和家乡是什么关系？

项：第一，东北原来没有这套宗族关系；第二，它的流出不是亲戚带亲戚地流出，而是通过这种正式中介独立地流出；第三，务工者都是签了临时劳动合同的，也就是说两三年之后必然要回来，所以不会觉得和家乡的关系是一个很大的问题，不会形成东南移民的格局。

东南移民是什么格局呢？在海外形成自己的小世界，因为他们是通过所谓链式流动被一个一个带出去的，像是家族的复制。要维持这种家族的海外复制，就要对中国的家乡不断进行再投入，不管是金融投资，还是精神上的反哺。海外的关系要撑着，海外家族要互相认同，一定要拿国内当参照系统，这两个是很重要的互补关系。也就是说，原来东南沿海那种流动的秩序，主要是通过家族关系来维系，但东北这种流动的秩序主要是通过中介维系，它的整个组织方式被正式化了。

许：这也挺有趣的，过去这些移民要在海外复制一个小福州、小温州，因为很遥远，他们有那种乡愁的想象。但像现在，东北移民本来就没有类似于小温州、小福州这样的概念，又生活在一个即时通讯的时代，情感可以立刻表达出去，这种想象空间是消失了的。你觉得这种想象的消失会带来什么？

项：这个很有意思，当然人类学没办法完全回答这个问题，但这是非常有意思的一个问题，就是说想象是需要障碍的。

但更大的问题是，空间障碍消失之后，意义系统如何构建？人和人的关系怎样组织？我的一个非常粗略的感觉是，因为人越来越原子化、个体化，具体而微的人和人的关系会变得比较松散；但是同时，意义系统极度集中化，我不太信任你，但咱们都信任阿里的支付体系，对抽象系统高度信任。因为假如不信任，你就不可能有这种方便性，而对具体的人和人叠加出来的信任会慢慢消失。再就是，可能那些最原生的社会关系会本质化，就是说家庭关系又重新被认为是一个很重要的事，生物学的关系又变得越来越重要了。

我是边想边说，总结一下的话，就是有这样三层影响：一般的人际关系的松散，对抽象系统的信任，生物性关系重新绝对化。

要重新关注附近，培养看自己生活的这双眼睛很重要

许：做调查的时候，会跟东北人喝酒吗？

项：跟东北人不敢喝酒，不能起这个头，所以一开始就划清界限，说自己不喝酒。有很多这类刻板印象，和东北人做调查一定要喝酒，一定要抽烟，其实不是的。保持这种边界，让我更放松，也让他们更放松。他们知道你和他们不一样，如果完全打成一片，反而比较奇怪。

许：而且大家也习惯对陌生人表达。

项：这种和陌生人谈话的愉悦是普遍的，当然也不是每个人都这样，但有的人会特别愿意。所以做调查非常重要的是——这是每个人类学家都同意的——要找出几个关键的被调查者，这种人通常叙述能力好，他对自己的世界很好奇，他在不断地观察。这样的人碰见我们，其实也很高兴，他愿意敞开。

许：一个有意思的社会是很多普通人可以清晰地描述自己生活的世界。有次我去苏格兰玩，要找一个公园，就找到一个当地人问路，他特别有趣，对自己周围的环境有清晰的认识，会告诉我周围那些地方的历史，好像很有意愿启蒙你。但我们在这方面普遍挺弱的，你去问路的话，会发现他对周围的世界几乎一无所知，尽管他在那儿可能待了很久了。

项：我不知道是不是中国特别弱，我倒觉得不一定，因为中国的历史叙述是很强的，当然，它一般被象征化了，习惯用宏大的历史叙述，显然是很有选择的。但是你刚才讲到一个很重要的问题，就是对自己周边世界没有形成一个叙述的愿望和能力。

让我感兴趣的是这种能力和之前讲到的超越生活的关系。今天中国的年轻学生，你要问他，你父母当时买这个房子是怎么考虑的？这个小区在你居住的城市里，在社会意义上处于什么样的位置？他描述不清楚，他会觉得这个有点无聊，不重要，因为他觉得重要的是要超越这个。所以他对怎么样考大学，对世界大学的排名非常清楚。前面我觉得这种超越感很重要，因为没有超越感，你不会对实践的东西发生兴趣。但现在又出现另外一种矛盾了，他只超越，却没有通过超越来回看自己身边的世界，所以这种超越其实是一种没有回观能力的超越。超越有两种，一种是让你觉得自己在从上往下看自己的生活，所以有一种底气，另外一种是让你赶快逃离现在的生活。

许：有时候不仅要逃离自己的生活环境，自己的小区，还要完全逃

离自我，而且喜欢对大的事情发言。这变成一个很有趣的矛盾，一方面每个人都非常强调自我，年轻一代认为自我非常重要，但同时那个自我又是一个集体性的自我。你怎么看这种矛盾？

项：与其说是矛盾，不如说是分裂。人是有很多层次的，一个是纯粹的自我，再有一个是作为集体的载体。多个层次的个体当然是有紧张关系的，是有矛盾关系的，可大部分时间应该是整合在一起的，但现在出现了断裂。有的时候他一下子跳出来，对一个宏大的事件做很宏大的评论，但对附近没有兴趣。他只对家里头感兴趣，要不就是全世界。

许：两个极端。

项：是，附近的消失是一个问题，原因当然有很多，我觉得市场是其中一个很重要的原因。因为市场是让一切都被平均化，它认为附近是一个障碍，它要让距离对交易不产生任何影响，交易应该是没有摩擦的。

我很想推动的一个事情是让人类学修养变得比较大众化，让普通人对附近发生兴趣，不管是空间上的附近，还是时间上的附近。我觉得这个对社会很重要。

许：这个太有意思了。

项：有一次在日本一家小店吃天妇罗，我和厨师聊天，他说，这个海胆是从户内海的一个长期联络的渔民那儿买来的。他会告诉你，那个渔民捞海胆时是很冷或是有点危险的，所以他对渔民在海胆里付出的劳动有一种敬畏，然后他就会用心去做。他把他世界附近的这些事情讲得非常清楚，而且对这些来源有一种尊重。这种感觉很微妙，你听他说到这些，坐在那里吃的时候，你也会用心去吃。

许：吃的是整个意义系统。

项：对呀，而且你本来就是笼罩在一个意义系统下面。当你看到这些，你就和你世界的附近也建立起一种关系了。一方面你看到一些被隐蔽的关系，另外一方面你还看到了你自己，因为你的生活就是靠他们的劳动构造出来的。这个很重要。要写一个民族志的话，很重要的是让读者认得这个东西，什么叫认得？认得就是说读者和它之间发生了一种很实质性的联系，而且这种联系最好是他原来没有认识到的，这会搅动他很多思绪，让他有新的认识。所以认得非常重要。民族志在现代意义上的一个魅力就是，它让你看到这种你想象不到的联系。

当然这么说也可能不公平了，但的确我们读的很多东西好像觉得懂了，但其实我们不认得的，都是和周边的生活没有关系的。今天的电视也是这样，它要塑造一个遥不可及的东西，然后让你去追求，其实你并不真正认得它。这和之前谈到的超越性有关系。它提供给你一种超越感，这个当然也有意义，但更重要的是，你从附近，从周边，一下子能

够认得，原来我的处境是这样的，我跟这些人有这样的关系。

许：所以你看我们现在生活的世界，微信的世界、阿里巴巴的世界、美团外卖、各种APP，没有任何距离，全部都成了附近，那种层次感消失了，心理上的附近就消失了。

项：对，这可能是很需要去做的一个工作，因为一切都好像被抽象化了。高科技确实带来很多好的事情，但高科技平台经济把很多东西变得不可认得了，很模糊，所以培养看自己生活的这双眼睛就变得很重要。

如果要了解附近到哪儿去了，你可以去问美团平台的设计师，对他来讲，附近太重要了，他得要精准地掌握所有附近的大数据。这说明附近其实是生活和社会构造过程中的一个必不可少的环节，因为大数据其实是靠这种附近叠加出来的。第二个意思，就是你讲的，肉体直接感知的附近转化为数据化的附近。这个转化背后有资本的力量，它是一个技术过程，是很多利益的重新组合，会带来一种新的方便感——我要什么，马上就能来，所以会带来很多我们看不见的劳动。附近是靠人的活动编织出来的，现在你的活动消失了，但别人在付出劳动，快递小哥在争分夺秒，数据化的附近是靠他们这种非常物理的劳动编织出来的。

许：温州也是一个快递中心。他们是看不见的劳动力，而且很大程度是被忽略的群体。他们要平滑过渡中间所有的摩擦，如果做一个观察，应该怎么描述他们呢？

项：怎么去看这个新群体的浮现，我不能给你一个非常明确的答案。总的来讲，一是内部的，比如，快递小哥是怎么被组织起来的，他们的生活状态是什么样的；二是要注意到，快递小哥的兴起，平台经济和城市中产阶级的兴起，以及我们对这种方便的需求、对拖延的极度不耐烦的这种新的心态，这些都是联系在一起的。

许：是的，经常快递小哥晚到五分钟就要被吼，时间突然变得如此重要，你怎么理解这种时间感的变化？

项：这个就很复杂了，时间是一个很大的哲学命题，但是从人类学的角度来讲，总体的趋势是，时间征服空间。原来描述远近是通过人的行动，比方说，我和你的距离是一袋烟的工夫能够走得到，这是靠人的行动来描述空间。

后来时间变得越来越抽象，所以工业化时代，大家认为最重要的象征就是时钟。钟表的行程非常明确。这时，不是靠人的行为来描述时间，而是倒过来，通过时间来规范你的行为。1994年我在东莞调查民工的时候，他们上厕所是要看着时间的，因为是流水线作业，要等到下一个空档的时候你才能去上厕所，上厕所超过规定时间，是要被扣钱的。用机械化的标准时间控制人的行为，这是非常线性的时间。所以马克思认为，在资本主义条件下，时间变得越来越重要，资本运行都是靠时间

来计算的，空间变得不太重要，这是时间对空间的消除。当然，这不完全对。

到了现在这种社交时代，一个很大的变化就是，时间不再是线性的了，时间变得比较碎片化，我们的时间感非常强烈，但这种时间感和工业时代的那种线性的、单向的时间感不一样，现在的时间感追求的是一种即时性，一个即刻、平滑、无摩擦的交易，所以他会对这几分钟很计较。技术越来越发达，5G网络建立起来之后，交易时间的摩擦会越来越短，对即时性的要求会越来越高，即刻的兴起会是一个巨大的问题。

许：这种即刻性对人本身或者人类社会的组织方式会带来什么改变？

项：很难下断论，因为这是一种新的现象，但现在能够看到的似乎是一种反思能力的下降，因为好像一切都没有距离了，变成即刻的了。你被即刻裹挟了，很舒服地被裹挟了。在这样一个巨大的方便下，咕噜咕噜，就是一个即刻到下一个即刻，你也不再去思考你和附近的人的关系，因为它已经变成一种非常规的、即刻性的关系。

许：会不会出现一种新的野蛮化或者本能化？因为道德感是在相对更长期的关系中形成的。

项：我们还有其他社会生活，家庭生活、学校教育也很重要，不都是即刻性的。但在这种被即刻、方便所裹挟的趋势下，有可能道德变得非常情绪化、极端化。

许：情绪化已经发生了，整个社会已经高度情绪化。

项：所以说会不会野蛮化倒值得观察，但会让一些遥远的道德问题变得高度情绪化。好像道德上被伤害了，但是这种情绪也很快会下去。

许：对于附近，你不是一个纯粹的旁观者。

项：今天很重要的一点是，要重新关注附近，想一想附近的社会究竟怎么能够完善。

前面我们谈的可能会给大家一个印象，附近是存在的，只是被我们忽视了，没有看到。不是的，附近不是天然给予的，附近是构造出来的，要通过人有意识地参与。

重建个人的意义和尊严，

真正的出路在于重新建构“关系”

许：刚刚也提到，生物学意义上的关系又变得重新重要起来，这一点我印象挺深的。其实我们这代人，本来以为整个社会会朝向越来越个人主义的方式运转，不是说原子化，而是更依赖自己的努力，人和人会有更平等的关系，血缘的方式会减弱，但过去几年反而有剧烈的回潮，我们都不可能想到年轻一代竟还需要父母来帮他们决定婚姻。

项：绝对想不到，我们那个时候，让父母给你介绍对象，那太掉价了。现在人民广场的相亲角从早上五六点开始就有活动，父母一起上阵。

许：而且那个时候“拼爹”是很丢人、很耻辱的一件事儿。现在这种生物学的关系又重新变得重要，你怎么看待这种趋势？

项：我觉得好像是我们丧失了一种自信，不再觉得能够构造出一种互相信任的关系，所以就越来越拿这种超社会的生物关系作为意义的基础。

许：这种自信的消失，你觉得是什么导致的？是因为整个资源重新高度集中化，个人空间变少吗？还是默认为社会的失败，是制度安排使得个人无法获得更多的可能性？

项：我倒不认为是因为社会对个人的压制，拿相亲来说，它还是非常个人主义的，父母为子女操心，不是为了家族的利益，这跟当年的门当户对是完全不一样的。当年的门当户对，为了家族能够再生产，确实要牺牲个人利益。今天是为了子女的最大利益，所以它是非常考虑个人的。

为什么会有这种自信的消失？这个问题很有意思，自信的消失是相当晚近的事情。我大概觉得，贫富分化绝对是一个原因，再就是，和刚刚说的即刻性也是有关系的。听起来很奇怪，时间感的变化怎么会导致婚姻观的变化，但人的行为就是这样的，他对总体生活的感知发生变化，就会对婚姻、对家庭有新的理解。最近有一个有意思的假设，说房地产业是剩女话语的最大赢家，因为对不结婚的剩女的高度恐惧，就逼着大家赶快结婚吧，而结婚最大的事情就是买房子。

许：从而创造了某种意义上的“贱民”。

项：是啊，如果要脱离“贱民”，你就得买房子，未来的丈母娘是房地产最大的推动者。那么最大的输家是谁？首先是女性本身，特别是受过高等教育的女性。但我认为，在精神意义上，所有人都是输家。它的

伤害性确实太大了，不结婚好像成了一个道德问题。

许：而且是一种被羞辱的感觉，在道德上对不起父母，在价值上被社会羞辱。

项：所有人对生活的理解变得非常单一，所有人在这个话语面前都变得非常脆弱。

许：我们怎么抵抗？在这样的状况下怎么重建个人的意义和尊严？

项：个人的意义和尊严不在于个人，一定在于关系。我们对世界的理解是从一个整体出发的。近现代社会以后，我们才觉得个人是独一无二的，只有通过对独一无二性的追求，才能够得到自己的尊严和自由。这是一个相当新的想法。但我个人觉得这不是出路。

许：但这是北大教育最重要的基石。

项：我觉得这有点跑偏了，真正的出路是要重新去构建“关系”。

许：为什么觉得这是跑偏了？为什么会觉得个人的独一无二性没有那么重要？

项：这是在哲学或者说认识论上，我选择的一个位置，这个问题很难去实证。但我选择的视角有一个很重要的基础，这个基础是实证的，就是人类在已过去的几千年中，怎么看这个事情。大部分的人类学家认为，在大部分的时间里，大部分人并不是在强调个人的独一无二性，大部分人都在想“关系”，像儒教就在讲关系，怎么样去协调关系。

许：所以很有可能咱们这代人是一个历史的意外，是一个偶然，包括“五四”时代对个人的寻求，也可能是个偶然。

项飙:“五四”时代对个人独特性的关注，一定要把它看成斗争的一部分。它是在一个非常具体的历史条件下的反应，这是非常可贵的。“五四”时候讲到爱是一种情欲的东西，这是儒教之外的，它给你一种很强大的自主性。这种爱的出现是“五四”的一个重要贡献。在僵化的伦理关系下，看不到具体的行动的人，它要通过情感的个人去突破这种沉闷的迂腐的状态。所以个人的概念在“五四”是一个非常强大的思想武器。

“五四”精神不能够轻易否定，但历史条件不一样，就有不一样的继承。上海青年为什么去延安呢？追求个人解放，和个人主义有很强的关系。五十年代的知识青年“上山下乡”，和冲破原来的家庭、父母的权威都是有关系的，但是它转移成了一个革命的理想。再到后来改革开放的个人主义，也都有一种辩证关系在里面：个人和超越个人的理想。

许：在我们身上还有挺强的集体主义痕迹和对那种集体理想的渴

望。

项：但在我们之后，确实到了一个转换的时代，个人变得非常原子化，而且跟即刻结合在一起，就变得比较极端了。所以我觉得是不是应该有个新的回潮。从这个角度，也可以理解为什么有那么多人要搞新儒家，还要祭孔。虽然我也觉得很奇怪，但从中可以理解那种焦虑背后的原因。它不一定是解决方法，但是他们也在试。

许：但当年的“新青年”也好，“新文化运动”也好，是对这种回潮的一个巨大的逆反。共和之后重新祭孔，连陈独秀都愤怒过。其实我对近代的回潮有相似的感觉。

项：就看怎么样去把握它。我个人的观点是，我不会轻易去否定它，它的出现肯定有合理的原因。所以重要的是怎么能够跟它结合，引导其中合理的因素。这个回潮大部分是自发形成的，是一些人在比较真诚地探索。

许：但是对抗回潮的力量如今是被压制的，自由主义话语被压制了。

项：对，但我觉得个人自由也不是一个有效的对抗，大众对它有焦虑。

许：对我来说这是最大的核心，对你来说可能不是。

项：我觉得这是要警惕的。看看现在的年轻人，你不觉得吗？

许：关键是，我觉得他们似乎并没有获得真正意义上的尊严和自由。

项：你怎么定义你的自由和现在他们感受到的自由的差别？

许：他们的这种自由，等于是把责任那一面给切掉了，认为自由就是一个自我的膨胀。

项：你觉得责任和尊重这些东西是怎么来的？你要告诉他们。

许：这么说起来，就像是一枚硬币的两面，自由也是处在关系里面的，自我和他人的关系，因为你不可能独立存在的。

项：是，没有一个天然的个人尊严在那里，它一定是需要构建的，所以你的出发点不能是你个人的自由和尊严，必须是你和别人、你和周围、你和世界的关系，然后从中找到自己的自由和尊严。

许：如果费孝通在这个时代去腾讯做调研，你觉得他会怎么写？

项：我没办法回答，但这个说法很有意思。费老在《江村经济》里，通过很多细节整合出当时农村经济的情况，指出在农村经济里，农业其实不是全部，甚至不是很重要的一部分；重要的是它的私业，是它的贸易关系，是它的金融关系，但这种金融关系跟农业跟家族又是紧密联系在一起的。所以如果费老今天去腾讯做调研，他所看到的，我估计也是这样一种联系性，以及这个系统是怎么构造的，怎么形成的，腾讯的象征体系是什么，等等。

许：他会听到产品经理对下面程序员的骂声吗？

项：他有可能会讲到这一层关系，因为人类学关注的是人的具体的行动、感情，以及人和人之间的关系。但在今天的大数据平台经济下，这些已经变成后台了，我们看到的是非人化的东西，大数据技术、金融的交易，等等。所以现在面临的一个重大而具体的挑战是，你能不能有一种穿越的眼光和分析上的自信，从人的角度重新把这些很抽象的技术系统做一个解释。

许：说到人，现在程序员也是个巨大的群体，他们隐藏在平滑的表面背后，某种新的时代的产业工人。看起来他们仿佛是去情感化的，所谓“码农”嘛。

项：我们会有一种总体的印象，觉得人力的投入越来越不重要，一切都自动化了，数据化了。其实IT产业最是劳动密集型的，程序的设计本身很难被自动化，你必须通过大量的试错才能试出来。所以这个产业讲“996”，因为它实际靠的是人。人的劳动是最终的价值来源。当然这点很难用纯粹的实证科学去证明，特别是古典经济学，它不太愿意承认这一点。

这就出现你说的悖论了，一方面人是这么重要，但一方面又好像是被隐藏的。我们感觉“码农”好像去情感化了，甚至有点非人化了，本身像是变成一个机器在系统里工作。原来的产业工人在工厂里面，那时的车间是一个巨大的熔炉，是一个核反应堆，在车间里，工人们讨论自己的梦想，讨论自己的家庭，讨论自己的性压抑，讨论为什么不公……你看小林多喜二《蟹工船》里讲的，有的是非常生理性的描述，但是得靠那种东西，你才有革命性的东西出来。

现在这些都没了，车间、编程已不再是核反应堆，他的工作场所的社会性意义已经很弱了。问题是，替代的社会场所在哪儿？在哪里它会形成一种新的连接？这个我们不知道，这是需要调查才能发现的。就直观的观察，这是我们需要面对的一个挑战。

从政治经济学的意义上分析，可以认为“码农”是新的产业工人，因为他创造价值。但是作为一个社会政治历史主体，他又不完全是一个产业工人，因为他是很被动的、被裹挟的，是很有代表性的人口。所以，作为一个历史、政治和社会主体，他可能和原来的产业工人很不一样，很难想象他们会有工会，会有一种新的意识形态。

许：现在的好多连接是靠消费，或者B站、二次元的方式，他们也在创造自己的意义系统，但这是一种很弱的连接。好像弱连接已经变得很普遍了。再不然就退回到前面说的生物学关系了。

项：对，你这个说得很好，就是缺失中间这个层次。中间就是你虽然加入进去，但是你可以去协调，去动员构建出来，对吧。

许：晚清的时候，像你外公的父亲这种留学生就是中间社会；到“五四”的时候，知识分子是这种中间社会；到九十年代有所谓中产阶级神话，我们一直以为自己致力于创造一个中间社会、中间层

项：你说的中间是在国家和民间之间的。

许：到我们四十多岁的时候，突然发现中间社会的形成是不可能的，或者说本来形成的一些又消失了，重新变成两个极端：一端是码农的世界，一端是马化腾的世界。

项：对，你说得很有意思。这个中间的消失，就是附近的消失。“五四”那个时候，可能大家倒不是想构造一个中间，因为它是革命型的，它要成为先锋队。而中间这个意识出现之后，相对“五四”传统来讲，是比较保守的一个概念。

中间这个概念的出现，孙立平老师挺重要的，从八九十年代起他就在寻找中间社会，因为当时没有社会。中间是群众和国家之间的，跟市民社会的概念是相关的。所以你前面讲到的中间这一层，从经济指标上看，从把社会理解为一种消费行为上看，好像是很繁华了，崛起了。但是从社会政治和精神的层面看，这个中间是很弱的。

而且这不仅是中国的问题，很大程度上它是一个全球性的问题。这在西方表现得非常明显，而且比中国还要明显。即使在非洲，在印度，在南亚，这个问题也是明显的。所以才会出现各种民粹主义。民粹主义一定是与精英主义结合的，民粹主义的背后都是精英主义。民粹主义就是精英分子直接代表民众，否则是没有纯粹的民粹主义的。民粹主义的对立面是什么？是中间。民粹主义，就是因为中间消失之后，这两极直接结合在一起形成的。

我希望进入历史本身的过程中去，而且是以非常具体的方式

许：这种新的强烈的系统化的倾向，会让你焦虑吗？这个系统不管是指原来既有的体制也好，还是新生的平台也好，它们变得如此强大，怎么办？

项：要说焦虑一下子倒说不上，但对我来说是一个巨大的困惑。我估计现在没有人知道答案，因为太新了。

许：全世界都不知道怎么面对，Facebook、Google都不知道。

项：而且我们的系统化倾向还要比Facebook、Google强大得多，对吧？这个系统对你的生活世界是全方面覆盖的，你的支付，你的社交……全部被覆盖。

许：现在还要人脸识别。

项：中国的特殊性在这里又体现得非常明显。平台经济在中国、在亚洲的兴起，和全球经济、政治的变化，甚至军事力量的变化都紧密地结合在一起。中国现在是平台公司最多的地方，美国是巨头多，中国是仗着人多。

许：因为我们的数据足够多。

项：所以这会造成一系列非常实际的问题，需要一些跨学科的研究，而且很需要大众的参与。大众的声音非常重要，他们一定要成为研究主体，所以我们也许需要创造一个新的平台把这些主体组织起来。这也是一个没有讨论过的事情，因为现在知识生产的方式还是很传统的。

许：在这么一个时刻，你觉得一个理想的知识分子是什么样子的？

项：要很在地，要有非常强的敏感性，对古典的东西当然也要熟悉，但是一定要参与到现在的实践当中去，神经一定要跟着时代跳动。这就回到了葛兰西的所谓传统知识分子有机质，就是说，你的出发点必须是现在的困惑，必须是大众的困惑，必须是最新的变化。你的出发点不能是孔子说了什么，亚里士多德说了什么，马克思说了什么。

许：这些古典学的意义何在？

项：是一种训练。你要回到那个时代去看，看看孔子跑来跑去到处观察，说了怎样的话来应对当时的世界，但你不能问，孔子当时说的话

对我们今天有什么用，不能这么问。你要问的是，如果孔子活在今天，掌握了所有这些信息，像他这样一个思考者，他问的问题会是什么。

许：你现在四十几岁，回头看，到底是什么热情驱动你不断地提问，不断地做这些调查？

项：每个阶段都不太一样，当然有一点和所有搞研究的人都一样，就是我有对知识的好奇。

许：好奇世界是怎么运转的？

项：对，但和人文科学不一样的是，我不太愿意给予它意义，或者诠释它，我更接近于自然科学，探寻它究竟怎么工作。毕竟你是以一种非常具体的方式、在一个非常具体的历史环境中活着，你希望对自己生存的环境能够有一些说法，如果没有这样的说法，好像就不能够自我实现，好像就真的和历史、和周边擦肩而过了，所以我希望介入。换句话说，如果我不把这件事情说清楚，我就总觉得自己在历史之外。

许：要进入历史或者成为历史的一部分，这种诱惑是什么时候开始变得明确的？

项：最早去做"浙江村"调查的时候，就有这种感觉。我书写的不是一个平面的所谓人性的问题，或者说要书写一个温州文化。我要书写的其实是一个变化的过程，是人怎么把原来的一种关系转化为另外一种能量，并且做出一些完全想象不到的事情，以及他们在这个动态过程里是怎么去计算的。我觉得在描述这些的时候，我就是在进入历史。

当然后来出国也很重要，但出国就面临一个巨大的危险，要被抛到历史外面去。因为已经有一套很成熟的学术体系，别人预期你会接受这些，然后进行学术工作。所以那个时候很迷茫、很孤独，就会提醒自己要进入到历史本身的过程中去，而且以非常具体的方式进入。

许：九十年代，我们都对西方理论充满了渴望，一提到牛津人类学，都会有他们是中心的想法。你是什么时候开始对他们的系统产生某种怀疑的？

项：其实我从来没有对它的系统产生过怀疑。英国的实证主义思想对我来讲是非常契合的，它不太愿意讲大的话，特别是在牛津，一定要用小词，用大词会被认作一种很不好的品味。所以无论聊天还是写作，用词越具体越好，然后讲出的道理要比较大，要有张力。这对我来讲都是很契合的，所以我觉得它本身的系统不是问题。

那它的问题在哪儿？它的问题是，一些在特定历史和政治条件下生产出来的看法，一旦被认作普遍的看法后，他们就认为全世界都是那么运作的。所以不是它本身有问题，而是某些因素在应用的过程中不合用，可能对英国或者西欧，或者某些亚洲国家——比如日本——是比较

合用的，但对中国、对印度很不合用。但另外一些因素有可能又是合用的，所以得自己去把握它。这个系统本身是值得学习的，批判它绝对不是我的任务。

许：你在2000年左右就去了牛津，一个忧郁的中国年轻人，刚刚完成一本这么重要的书，但在牛津又找不到自己的方向。现在回想起来，那段挣扎的时光对你的意义是什么？是不是变得更加自信了？

项：2000年的时候不是忧郁，而是比较焦虑。但回想起来也是蛮幸福的，因为我在专心做一件事情，虽然做得比较难。现在最大的问题就是事情太多，方向太多。当时的挣扎会不会使我有更多的自信？也不见得，后来的自信也是上上下下的，不稳定。

许：现在的自信属于上还是下？

项：下，现在属于比较下，但是希望去接受它。

许：为什么会是下呢？是不是跟关于东北的书没写出来有关系？

项：绝对是有关系的。另外就是不知道怎么找到一种合适自己表达的话语。原来你发声，是因为你不太知道这个世界有多大，现在，一方面你知道世界有多大，但另一方面你也知道每个个体都应该有自己的声音，哪怕再渺小，但问题是，你要怎么做才能发出一个很渺小，但有意义又独特的声音呢？我一直在寻找。我还没有找到我自己的声音。

Chapter 11 尤瓦尔·赫拉利

我不预测未来，
我只想让人们有能力讨论
人类的未来

1976年出生于以色列海法

2002年获得牛津大学博士学位，现任教于希伯来大学历史系

2011年因在军事史方面的杰出文章获得了军事历史学会的蒙卡多奖

2014年出版《人类简史：从动物到上帝》英文版

2016年出版《未来简史：从智人到智神》英文版

2018年出版《今日简史：人类命运大议题》英文版

2019年就“社会和人工智能的未来”与Facebook首席执行官扎克伯格进行讨论



扫码观看视频

人人都在谈论尤瓦尔·赫拉利。这位希伯来大学的年轻教授，曾是一名边缘的中世纪军事史专家，当他在2012年出版《人类简史》后，他的命运戏剧性地改变了。这本以希伯来文写作的通俗历史书，在以色列的畅销榜上盘桓了三年之久，接着被翻译成几十种语言行销于世界各地，几乎登上每地的销售排行榜。

这种流行令人意外又可以理解。他将七千年人类历史，浓缩于几百页的书页里，给予它一种无比简化的划分，贴上了“认知革命”“科学革命”这些标签。比起归纳历史，预测未来更有吸引力，他接着写作了《未来简史》。

他的行文与论调，符合时代情绪。人人都感到时代的巨变，一场新

技术革命正摧毁既有的政治、经济、文化、道德秩序，一切坚固的事物都烟消云散了。也因此，人人都想抓住一些更确定的东西，渴望用一种简明的方式来了解所处的时代。它还有一种显著的紧迫感，一切都在加速，倘若不抓住新潮流，就会被迅速抛弃。

这也是支配近代中国的情绪，经历一连串的屈辱后，人们将世界当作一个“物竞天择，适者生存”的角逐场。强烈的现实焦灼，激发起一种速成的幻觉，一种理念、一个主义、一种技术、某种组织形态，突然将整个国家带入一个新阶段。

倘若社会达尔文主义原本就已弥漫于中国社会，这场数字革命又为它增加了新强度。它形成了一种有趣的矛盾：一方面，人们遵从高度的实用主义，只想寻求有用的知识，另一方面则陷入一种高度幻想，认定自己可以迅速理解人类历史的进化，能沉浸于浩瀚的星空之美，能进入另一种思考维度，陡然获得一种认知提升，然后降维打击自己的竞争对手。

赫拉利为这类狂欢增加了新燃料。在餐桌上、在分享会上，在投资人与创业者的口中，他的名字是一种硬通货，你可以未读过任何人类学、历史学，没听过列维-斯特劳斯与汤因比，但仍能大谈人类文明的转折时刻，它令一个原本简单的创业项目，陡然有了宏大的意义。

他被当作一个智者与预言家。“不不，我只是个历史学家，不是预言家”，他为自己辩解。他不是认为进步不可避免，而是觉得总有人要思考技术变革导致的政治、文化后果。我倒是对他中世纪研究的过往更感兴趣，想知道中世纪的训练，怎样塑造他观察未来的眼光。我也想了解他的个人经验，比如同性恋的身份，是否会影响他的思考。

我们的谈话从达芬奇到赫胥黎，他的言谈比他的行文开放得多，也更富个人色彩。就在我们感到彼此的兴奋时，时间到了，他必须奔赴另一场演讲。我们约定，或许可以在耶路撒冷一见。

十个月后，我们在特拉维夫继续谈话。早晨明媚的阳光以及身在家乡，令他有一种与在上海截然不同的放松感，他变成了希伯来大学的年轻教授，抱怨学生们的藐视权威，而非那个无所不知的预言家。

我对赫拉利的好奇心减弱了，对以色列兴趣浓郁。耶路撒冷老城像是一本被浓缩的历史教科书，一位普通的心理医生也能和你讲述“更高意识”的重要，宗教、历史、政治冲突飘浮在空气中；特拉维夫则洋溢着现代风格，一种逃脱历史的轻快感。在某种意义上，赫拉利正是这片土地的最佳产物。

耶路撒冷对我来说是一座失效的庙宇

许：你这学期还开设课程吗？

赫拉利：是的，我每年教一个学期。今年教的是第二个学期，就在几个星期前，课程已经结束了。

许：一节课有多少名学生？

赫拉利：我有两个大班，是两门介绍性的课程，一门课介绍人与动物关系的历史，另一门介绍中世纪历史。我还为一个十五人的小团体开设研讨会，讨论世界历史的同一性。

许：我听说很多学生想上你的课，在学校里感觉如何？

赫拉利：你知道的，在课堂上名声并不重要。

许：教师经历如何塑造你的思想呢？教学过程如何影响你的思考或写作？

赫拉利：与学生进行互动是非常重要的，你可以在聪明的年轻人群体里尝试一些新想法，有更多的时间去探索不同的东西，这与参加电视访谈或者会议有很大的不同，在那些场合中你不能做尝试，你必须确切地知道自己在说什么。而且，我发现教别人能够真正证明你是否理解了这些东西。当你尝试向别人解释一件事而别人不能理解时，这通常意味着其实你也不理解。

许：听起来像一种考验。

赫拉利：做老师确实有点像一种考验。有时候，人们试图通过使用一些非常复杂的词汇或理论来掩盖自己的不确定和无知，这往往表明这个人并不真正理解自己正在谈论的历史事物，否则就应该能够用非常简单的语言来解释。但其他学科不是这样的，比如物理学，如果你教核物理时没有人理解你在说什么，这也许是听众的错，因为他们需要运用高水平的数学。但在历史学中，如果你试图解释一些重要的历史学观点，而你的听众、学生不能理解，这往往意味着你并没有真正理解你想要教的东西。

许：你自己的学生对你的书籍和想法有什么反馈吗？他们与普通读者有什么不同？

赫拉利：要视情况而定。学生们有一个很明显的特征就是，他们对权威完全不尊重。

许：这对你来说是好事吗？

赫拉利：是的，这很好。比如你给学生布置家庭作业他们从来不做，你让他们阅读一篇文章，并告诉他们将会进行讨论，然而到下一堂课上课，他们并没有读这篇文章，但他们仍然会批判文章的内容。这是一个很好的特点，因为课堂讨论会非常生动，没有人畏惧表达自己的观点。我去过世界上好几个国家，他们的学生有种很强的畏缩感，不仅仅是害羞，而是过度尊敬权威人士和老师，以至于他们永远不会和老师争论，即使他们认为老师说的和他们想的不一致。所以以色列大学好的一点就是大学里的讨论几乎总是很活跃，当然这也会产生一些问题，比如有时会变得太激动，太嘈杂，你也可以在公开场合看到这种特点走向极端，这可能是很有害的，因为几乎不可能产生严肃讨论，人们对专家的看法几乎零尊重，在公共领域，这种不尊重的态度会造成很多问题。

许：我刚刚去了耶路撒冷旅行，看了旧城，看到了不同的文化、不同的情感。耶路撒冷有着混合文化，还有很多历史负担。在以色列这个国家中存在某种形式的历史心理吗？

赫拉利：当然，不同的人有不同的性格，来自不同的背景，如果你公正地观察大众就会发现，人们有一个共同的特点就是大家很少尊重任何一种权威。

许：这是好事还是坏事呢？它让以色列更强还是更弱？你们有超过一百个政党，有许多的辩论，许多的争吵。

赫拉利：有好有坏。并不是辩论，更像是每个人都大吵大闹，不听别人说话。所以这不是一种辩论，而只是争吵。当很少有人对国家现存的事物进行认真地、长期地思考时，这个国家会处于一种危险的境地，就像你总是生活在各种危机之中。

许：是的，这是一个危机驱动的国家。它对你的影响是怎样的？

赫拉利：这种特点肯定有它的问题，环境显然对我有影响。假如我在旧金山、澳大利亚或中国这样的地方出生和长大，我看这个世界的方式当然会不同。我的研究中有很大一部分就是关于虚构和现实、神话和科学之间的矛盾，我认为如果你生活在中东，你就无法摆脱这种矛盾，你周围的人会因为对虚构故事的信仰不同而互相残杀，所以你很清楚虚构的故事是一种极其强大的东西，你无法摆脱神话和虚构故事的巨大力量。但如果你生活在像硅谷这样的地方，也许你会有一种世界是由科学和理性统治的乌托邦式的观点。

我住在特拉维夫和耶路撒冷正中间的一个村庄里，这是一个很好的隐喻，一方面，我与特拉维夫的现代高科技联系在一起，另一方面，我也与耶路撒冷的宗教和神话紧密联系。宗教可以是一个美妙的事物，作为游客，你也许会觉得这是一个非常有趣的地方，你可以看到各种古代

建筑，看到耶稣出生的地方，等等。但是如果你住在耶路撒冷，你会发现宗教可能是一个可怕的事物，其中有着多少仇恨和愤怒。理论上，你去寺庙和宗教场所本来是为了体验平静与和谐，但却体验到了仇恨和愤怒，那就证明这个寺庙失效了，不起作用了，就好比你去医院却得了更多的病。所以，耶路撒冷对我来说是一座失效的庙宇。它就像一个仇恨的核反应堆，辐射出的宗教仇恨污染了方圆数百公里的环境。我住在离这个反应堆很近的地方，没有住在其中，但仍能深深感受到这一点。这就是为什么我认为我写作和探索的大部分内容都是关于现代世界、二十一世纪、人工智能，等等，但另一方面也关于神话、虚构故事、宗教的巨大影响。

许：你是什么时候注意到这种宗教仇恨的？

赫拉利：当我离开以色列去牛津攻读博士学位的时候。如果你出生在那里，你会认为这个世界就是这样的，只有当你离开时，你才会意识到，不，世界并不是这样。

人们对过去总有着美好幻想，

但历史学家的工作是揭露这些幻想

许：讲讲你在牛津时的自我探索吧。在成为中世纪历史学家前，你的生活、你的思想、你在牛津的心理、你的祖国和你的写作是怎样的？改变是如何发生的？

赫拉利：当时我去牛津大学攻读中世纪历史的博士学位，我的主要研究领域是中世纪和近现代时期士兵的自传文本。在我完成博士学位之后的很长一段时间，我都在研究这一领域的问题，我一直对生活中的宏观问题很感兴趣，我们在这个世界做什么，生活的意义是什么，为什么世界上有这么多的苦难，等等类似的问题。但我意识到在学术界，你无法真正地研究这些问题。

学术界似乎一直在强迫你研究更狭隘、更专业化的问题。这种现象不仅仅出现在物理学、化学和计算机科学这样的学科中，甚至也出现在历史和哲学这样的人文学科里。在这种学科中我本应该对宏观问题以及人类的生活状况更感兴趣，但我还是得集中于非常狭隘的问题。所以我的学术生活分成了两条轨道，在官方层面、专业层面上，我研究军事历史、战争文化、战争的影响、政治和艺术此类问题；然后在另一条平行的轨道上，我个人对于这些伟大的哲学问题非常感兴趣。并且，在牛津大学攻读博士学位时，我接触到了冥想，开始练习内观禅修。我去了英国的一个冥想中心，从葛印卡[54]老师那里学会了冥想。从那以后，十八年来我每天都做两个小时的冥想练习，而且每年会进行一次长时间的静修。十年来，这些研究就像两条轨道，我本来以为永远不会相遇的两条轨道。

许：对你来讲是一种很大的矛盾。

赫拉利：是的，它们之间存在矛盾，也可以说是一种分离状态，互相没有沟通。部分出于非常实际的原因，我在大学拿到终身教职后，我感觉"好的，现在我比较安全了"，你知道当你拿到终身教职后，除非你犯了可怕的罪，否则没人能碰你。当时我正在教授世界历史这门课，我感到足够安全了，所以试图把这两条轨道重新连接起来。而在学术工作中，我也开始试着将有关人性和生命的这些重大问题联系起来，可能是因为幸运，我做的一些相关工作非常成功。所以我发现，作为一名呼吁者和科学家，你真的可以重新把这些问题联系起来，你的写作和讨论可以不仅仅关于一些小的主题，而是关于苦难、幸福以及人类历史的宏观问题。

许：二十世纪还有一些历史学家也讨论宏观问题，比如阿诺德·汤因比，比如赫伯特·威尔斯，这种传统对你有影响吗？

赫拉利：我认为对我来说最大的影响来自贾雷德·戴蒙德。我知道汤因比和威尔斯，但我实际上从来没有读过他们的著作，我在学习历史的时候，一些非常陈旧而且无关紧要的实验完全失败了。我对世界历史和宏观历史的理解部分来自一位希伯来大学的教授——本杰明·凯达，他是我的导师，他对于我从宏观角度做研究非常感兴趣，也非常支持。另外，当我在牛津大学攻读博士时，我读到了《枪炮、病菌与钢铁》，它给我展示了一个非常实用的例子，让我知道如何完成一本讨论人类历史中一些最宏观的问题的学术书籍。这本书甚至不是专业的历史学家写的，贾雷德·戴蒙德其实是一位鸟类专家。我认为这不是巧合，专门研究鸟类的科学家来给历史学家展示——“看！你可以用鸟的视角来看人类。”

许：如果和贾雷德·戴蒙德做对比的话，你的书有哪些优点和缺点呢？

赫拉利：贾雷德·戴蒙德的研究领域是生命科学、生物学和动物学，我认为这一点是非常重要的，而且或许正是这一点改变了我的观点——你无法真正了解人类，了解人类的历史，除非你首先认识到人类是动物。这是一个极其重要的贡献。在我对人类进行思考和写作的过程中，影响最大的两个人实际上都是研究过动物的人，首先是鸟类学者贾雷德·戴蒙德，其次是弗朗斯·德瓦尔，他是一名灵长类动物学家，主要研究黑猩猩、倭黑猩猩和大猩猩，他有一本书叫《黑猩猩的政治》，这是一本非常精彩的有关黑猩猩族群政治的书，也让我大开眼界。因此，他们比我强的一点是，我没有任何生物学背景，我所知道的关于生物学的一切，都来自对其他人研究的二手阅读，所以他们在这方面与我相比有很大的优势。

但我的优势是，我仍然能看到人类和其他动物之间的巨大差异。是的，人类是动物，没有生物学就无法理解历史，但如果你只懂生物学、进化论、遗传学和脑科学，了解一切关于人类所需要知道的东西，就认为可以解释人类历史了，我不认为你能够成功。因为人类历史中还有一个非常重要的成分——文化、思想、故事、小说。探索和理解虚构故事和神话故事，以及它们对人类历史的巨大影响，这是我的专长。因为人类，包括战争、国家、经济，它们确实是由物理和生物过程塑造的，受气候、地质、基因的影响，但也深受人们心中假想故事的影响。如果你不认真对待虚构故事，你就无法理解人类，无法理解第二次世界大战、法国大革命或者基督教这类问题。基督教的兴起没有任何生物或地理解释，为什么基督教能在西亚美尼亚地区[55]取得成功？为什么佛教能在东南亚地区取得成功？这些问题用生物学无法解释。

许：在你试图解释世界历史的过程中，存在的主要缺陷是什么？你在书中的语气如此自信，你会有什么担心吗？比如你谈了很多变化、进程，但实际上却对这些问题不够了解。

赫拉利：是的，在我谈论的很多领域中，我都没有第一手经验，只

是依赖该领域专家的观点，我不能为自己辩护，说自己所说的是真的。

比如人工智能，我完全不会写代码，我只有二手知识。在他们解释AlphaGo如何战胜围棋世界冠军李世石，机器学习背后的原理和程序是什么时，我选择相信他们所说的。我希望他们没有犯下一个巨大的错误，并且错误地引导了整个世界，但我不能为自己辩护。你在写一本主题非常大的书时，这是不可避免的。有些部分我自己做了研究，我会觉得非常安全，但我讨论的百分之九十的领域里，我仅仅依赖别人的研究，所以我总是会有点怀疑。

许：你的写作语气怎么做到如此自信和平静，这种写作风格是怎样形成的？

赫拉利：这种风格来自很多年的教学以及与学生互动的经历。在后来的几年中，我与公众互动，与媒体互动，在广播和电视中发表讲话，在这些情况中，你必须用一种非常清晰简单的语言说话，否则你就会失去听众，这也意味着没有太多的变通空间。

但当你和专家讨论时，情况非常不一样，你必须要更加细致入微。所以我认为我的服务就是在科学界和普通大众之间建立一座桥梁，我写的大部分内容都不是我的观点，而是不同领域的学者和科学家的结论、理论、模型，这些成果很多公众完全不了解。

因为这些科学家的论文通常是写给彼此看的，写作语言非常复杂，大多数人都无法理解。这是非常重要的，必须有人这样做，如果每个人都做我做的事，那么就没有科学了。但是也有像我一样的人，也许我不知道怎样写代码，但我至少可以阅读关于人工智能的科学论文并理解它，然后再将它翻译成一种清晰简单的、普通人可以理解的语言，现在这项工作已成为我的专业。

许：能跟我们谈谈你的工作习惯吗，如何完成一本新书？你在两年内写完了一本新书，你写这本书的过程是怎样的？

赫拉利：首先我不强迫自己写书，我让这本书自行完成。

许：真的吗？

赫拉利：是的。在很多情况下，特别是在学术界，人们生活在不发表文章就会失败的压力之下。你必须一直发表东西，才能找到工作、获得终身教职、获得晋升，等等，因此他们强迫自己进入可能并不是很有趣或者在他们自己看来不是很重要的项目。但这是非常困难的，因为这是一种你必须要做的工作，但这份工作中没有真正的激情和兴趣。在写完《人类简史》之后，我想应该结束了，我已经完成了我该做的了，但是新的问题又出现了，而且它很有趣，我发现自己沉迷进去了。我并不是想写一本关于它的书，我真的只是想知道答案，所以我开始读与它有关的资料，开始和人们谈论它，然后在某个时刻我意识到，实际上我已

经有足够的材料来写一本新书了，《未来简史》就是这么来的，《今日简史》也是这么来的。

写这两本书前我并没有预先计划过，它们是我对真正感兴趣的问题的研究成果。我会跟着问题走，这些问题把我带到了作为一名中世纪历史研究者意想不到的地方。当我写《人类简史》时，我扩展了视野，但我仍然是历史学家，我从没想过自己会成为人工智能方面的专家，但是突然间许多来自谷歌、的人问我有关计算机的问题，这是怎么回事？我认为这就是因为我让问题引导我，而没有提出任何预先计划。这就是写作的过程。

我认为另一件影响很大或者说非常有用的事情，就是我的冥想练习。世界上有数百种不同的冥想，我练习的是内观禅修，它让我始终只专注于现实，哪怕思想时而脱离现实，从当前的现实到数以百万计的故事、虚构和毁灭，最后都会随着指令返回现实。我几乎练习了二十年，它带给我很多，将我的头脑训练得非常敏锐和专注，没有这种训练，我可能就没有足够的专注度、清晰度以及实时性来写这些书。因为当你试图讨论一个庞大的主题时，最大的危险是分心，如果你想在五百页内写完世界历史，你就不能让自己分心。我不认为我可以在没有冥想练习的情况下做到这些事。

许：对你来说，新书背后的主要驱动力是什么？

赫拉利：我希望能让更多人清楚地了解世界上正在发生的事情，使人们有能力加入关于人类未来的讨论。因为伴随着创造能力的提高、生物学和人工智能的发展，这些都带给我们有史以来最大的问题，我们正处于探究结果的过程中。我们该做什么，该怎样生活，该创造怎样的世界，绝大多数人并不了解现在世界上正在发生的事情。我是幸运的，我是一名教授，我有很多钱，我给自己阅读和思考的时间，而大多数人太忙了，他们必须去上班，必须照顾孩子和年迈的父母，他们没有时间。虽然我无法给所有人金钱、食物、衣服和住房，但作为一名学者，我可以试着给他们提供清晰的视野，使他们能够明白如今真正重要的事情，使他们知道什么是致其无法看清这个世界的幻想和骚扰。

很多人因为害怕恐怖主义而分心，实际上恐怖主义只是一个非常小的问题。他们没有意识到人工智能这样的东西非常重要，所以我试图告诉人们忘记恐怖主义，应该更专注于人工智能。同样地，全世界很多地方都有政治家向人们兜售关于过去的美好幻想，而不是为未来做好准备，他们告诉人们，我有一个永恒不变的真理，关于我们的宗教或者我们伟大国家的真理，它是世界上最重要的事。人们都非常买账，沉迷于此，因为改变是非常可怕的，人们更喜欢永恒不变的真理，但这些关于过去的幻想使他们无法看到二十一世纪的真正挑战。

作为一名历史学家，我工作的一部分，就是揭露这些幻想。你不能回到过去，所有这些故事不是永恒的真理，只是故事而已。比如犹太教、犹太国家的故事，人类已经在地球上存在超过两百万年，犹太教是地球上最古老的宗教之一，但也只存在了三千年，即使在这三千年中，

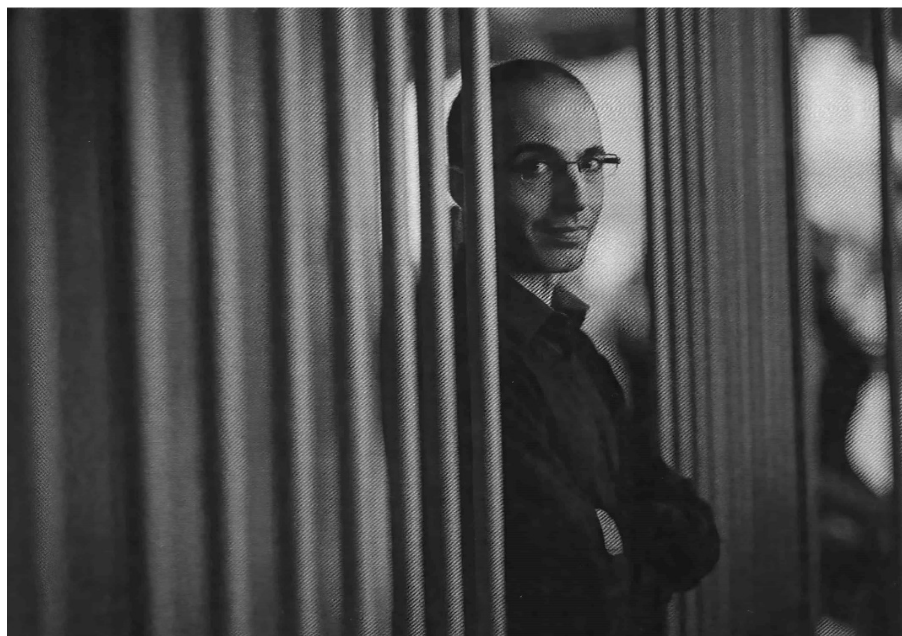
它也进行了许多次改变，它不是永恒真理，不是事实，只是人类的创造。所以，民族主义和宗教不会向你提供永恒的真理，所有国家和所有宗教都是如此，不只是以色列，不只是日本，不只是希腊，不只是埃及，这些国家在五千年前都不存在。二十一世纪的人类面临着巨大的挑战，我理解人们在永恒真理中寻求稳定的心理需求，但是这种稳定在民族主义和宗教中是找不到的。所以再说一次，这就是我作为一名历史学家的工作的一部分——提出警告。

故事只是工具，不是终极真理

许：今天与中世纪有相似之处吗？比如从古希腊和古罗马时期，从理性时代到黑暗时代，我们面临着类似的事情吗？或者可以说在过去的一个世纪里，我们处在理性时代，而现在变得更加非理性了，可以这样说吗？

赫拉利：科学和理性仍然非常强大。虽然在过去的几年中，我们看到了一小股反智、反科学浪潮的兴起，但这与中世纪的情况完全不同。即使如今最反对科学机构、反对大学的政治家，当他们想制造炸弹时，也会去找核物理学家。对我来说，他们仍然相信科学远超过宗教。

在古代，最初的宗教自称垄断了技术、农业、医学、战争问题，比如像耶稣这样的伟大人物，在他一半的生命里，都在扮演医生的角色，帮盲人找回光明，帮瘸腿的人重新行走，很多这样的事情。最近的几个世纪发生了什么呢？科学在解决农业问题、克服疾病、赢得战争等各个方面都打败了宗教，人们忘记了这些是宗教最初的任务，即使是对宗教最虔诚的人。所以，虽然现在宗教还非常重要，但它起作用的方式和中世纪时期完全不同了。它不再为我们提供技术问题的答案，它的重要性只表现在一个领域里，也就是如何定义我是谁、我们是谁、他们是谁。如何生产炸弹是物理学家的工作，是否用炸弹袭击这些或那些人才是宗教的工作，至少在某些情况下是这样的。



许：在你的书中，你还提到了全球范围内的意义危机，人们不知道他们是谁，他们失去了身份认知。从你的角度讲，该如何解决这一问题呢？我们不能回到过去？如果我们必须创造新的事物，什么是新的？新的意义是什么？

赫拉利：我认为最关键的是要更好地了解自己。当人们问起生命的意义时，他们通常期待一些关于宇宙的故事，他们在这个故事中能发挥一些作用。比如犹太教的故事、基督教的故事、国家的故事、自由主义的故事，人们通常期待怎样的答案？他们期待一个故事，可是所有这些故事都是假的，因为宇宙不是一个故事，所以我认为真正的答案是将所有的故事放在一边，故事的工具价值是建立起一个有效的社会。

拿足球比赛举例，除非二十二名球员都同意同一个故事，同意同一个我们发明的虚拟规则，否则足球比赛就无法进行。在整个国家和宗教中也是一样，你无法将数百万人组织在一起，除非你能使人们相信一些基本的故事和规律。但它们只是工具，不是终极真理。如果你把虚构的故事误认为终极真理，那么你永远不会知道关于自己的真相，你会为了虚构的故事而牺牲人的生命，就像中东一直在发生的事情一样。

所以我想说的是，如果你真的想知道“生命的意义是什么”这种终极真理，就应该抛开虚构的故事，去真正理解关于你自己的真相。有许多工具可以帮助你理解，从冥想到科学工具，它们都能帮你了解身体是什么、大脑是什么以及内心发生了什么。

许：但是你提到整个历史都是关于虚构的故事，那怎么定义现实呢？人们永远不会生活在那种真实的现实中的。

赫拉利：是的，正如我所说的，为了生活在社会中，为了建立起有效的社会秩序，我们必须有故事。比如金钱，每个人都应该明白，金钱只是人类的创造，它属于故事，是我们协商一致同意的关于货币的故事，它并不是现实。当然我们仍然需要它，如果每个人都说好了我不再需要货币了，那么世界经济将会崩溃。所以我们需要找到某种平衡，既能用故事来组织人们，又能不使人们混淆，以为这就是终极真理。因为如果你认为生命的终极真理就是金钱，那么你今生所做的事就是为了赚很多钱，这就是生命的意义，那么你就会为了这个虚构的东西开始牺牲人的生命。与国家和宗教相关的故事也是如此。

许：很有意思，或者说很矛盾的一点是，你一直在回溯历史，但人们却把你看作一个预言家。你怎么看待这一点？

赫拉利：我认为历史不是过去的，历史总处在变化之中。历史学家要研究世界上的事物如何发生变化，技术变革如何影响经济，经济变化如何影响政治体系，政治变化如何影响文化观念。大多数的历史观点是通过观察过去事物的变化而得来的，但是你一旦掌握了变化的机制，就可以尝试用这些观点来谈论未来的事情。当然，我一直试图澄清一点，我不是预言家，我无法预测未来一定会发生的事情，但是人们并不总是

想听。

作为一个历史学家，我要做的首先是提出相关问题，观察过去的变化中发生了什么事，存在哪些问题，当我们关注未来时，应该警惕什么危险。我是说，大多数从事技术开发相关行业的人，比如工程师、计算机科学家，他们关注的主要是技术方面，而与他们合作，资助和组织所有这些研究与开发的人，往往视野也比较狭窄，因为他们对牟利更感兴趣，这正是资本主义制度的运作方式。如果我们往前看，如果听一听工业从业者的想法，他们自然而然地对新发明可能产生的积极影响更感兴趣，更关注新发明有限的经济影响力，比如无人驾驶汽车，或者人工智能，等等，但是不会对新发明潜在的、大量的负面影响给予足够的重视。

我认为历史学家、哲学家和社会学家有责任去考虑工业革命可能带来的社会、文化、政治影响。如果我们往回看十九世纪的工业革命，蒸汽机、电力或收音机这些新发明大大造福了一些国家，但也完全摧毁了另一些国家；它们造福了一些阶层，也给其他阶级带来了可怕的痛苦。像英国、德国这样的国家成为强大的帝国，因为它们首先完成了工业化，但中国或韩国这样的国家却惨遭工业大国的占领和剥削。

当我们看向未来，我不知道二十年后哪个国家会在人工智能领域引领世界潮流，但作为历史学家，我可以提出一个警告：人工智能这种新动力不可能在所有国家之间平等分配，更有可能的是，一些国家会领导这场新革命，它们将以比十九世纪更加极端的方式来统治、征服和剥削其他国家。所以，如果要谈二十一世纪人工智能将会对世界产生的影响，这就是我作为一名历史学家所提出的见解。

许：那么，如何打击数字恐怖主义呢？

赫拉利：这是一个很大的问题。我们正面临着数字独裁兴起的危险，因为有史以来第一次，随着人工智能和生物技术革命的兴起，外部系统可以比你更了解你自己，它可以控制和操纵你。我认为，想要避免数字独裁的话，我们需要回答两个关键问题，首先是谁拥有数据，其次是如何处理数据。

从第一个问题开始，谁拥有数据？我们生活在黑客攻击的时代，如果你有足够的数据和计算机能力，你可以攻击一个人，可以控制、操纵甚至取代那个人，控制能力取决于你是否拥有大量数据。

在古代，世界上最重要的资产是土地，政治是控制土地的斗争。如果过多的土地集中在一个人的手中，那么独裁统治就诞生了。后来，机器变得比土地更加重要，政治成为控制机器的斗争，如果太多机器集中在少数人的手中，那么独裁就产生了。如今，最重要的资产是数据，政治斗争围绕着数据展开。如果我们找不到管理数据所有权的方法，那么所有的数据都将由亚马逊或阿里巴巴等少数公司或政府持有，不论谁持有，都会导致数字独裁的产生。所以一个关键问题是，如何规范数据的所有权，防止所有数据集中在极少数人手中。另一个大问题是如何平衡

集中式和分散式数据处理方式。

在二十世纪，将所有信息和权力集中在一个地方是没有效率的，没有人能够足够快地处理信息并做出正确的决定，这就是美国在冷战中击败苏联的原因。但这种情况只能发生在二十世纪的技术条件下，现在这种情况正在发生变化，人工智能和机器学习正在使决策变得越来越高效，人们能够将所有数据集中在一个地方并做出所有决策。如果这种情况持续下去，那么很快，集中式系统将比分散式系统更有效，无论你通过了什么法律，组建了怎样的政党，技术效率的力量将使越来越多的社会朝着独裁的极权主义政权方向发展。

我认为唯一有效的对抗手段是创新技术。比如像区块链这种技术可以使分散式数据处理更有效率，进一步促进平衡。我不知道区块链是否就是答案，但可以说，如果你是一名工程师，你害怕世界变成极权主义的反乌托邦，你能为这个世界做的贡献，就是找到使分散式数据处理更有效的方法。

许：所以新的解决方案还是技术？

赫拉利：是的，技术可以向各个方向发展，我们对技术的发展方向有很大影响，比如你是工程师，你有选择，是否应该投入时间和知识使集中式数据处理更高效？或使分散式数据处理更高效？我不认为技术本身会驱动我们更集中或更分散地处理数据，它可以同时向两个方向发展。

许：今天耶稣的工作会是什么？他曾经是一名医生，现在他会是一名程序员吗？

赫拉利：这是一个很好的问题，我需要考虑一下。有人知道耶稣今天会做什么吗？我想他知道过去两千年来人们以他的名义所做的事情以后，会非常震惊。

新技术在做的事，

就是把我们从自己的身体里赶出来

许：你是一名研究中世纪历史的历史学家，曾写过五本关于中世纪历史的书。从十五世纪到十六世纪，不断有新人涌现，比如说达芬奇、米开朗琪罗，他们在意大利这样的文艺复兴的城邦里重构了人类对于社会、民主以及其他事物的想象。所以，如果将十五、十六世纪的人和今天的史蒂夫·乔布斯、埃隆·马斯克以及其他同样重塑了人们对未来想象的人相比，作为中世纪历史学家，你怎样看待现如今的世界？

赫拉利：中世纪历史学的训练使我在看当前和未来的发展问题时有了更多角度，使我可以看到现在这个时代的历史和以前发生过很多次的事情有什么不同，当然这二者也有很多相似之处。就像我给出的例子一样，每一个发明、每一点发现，都会产生新的不平等；新发明越重要，所造成的差距就越大。所以我们也看到，十六世纪出现了这样一个现象，极少数人利用手中的新发明和新动力，压榨、征服、剥削了大量的人，比如欧洲人去美洲剥削和压榨当地的阿兹特克人、印加人、玛雅人，等等。类似的事情不断重演，但有些东西是不一样的。身为中世纪历史学家的经验使我更容易看到二十一世纪革命中真正全新的东西。

最重要的区别就是，过去几乎所有的人类发明和发现，给人控制外部世界的力量，我们学会了如何控制其他动物、森林、河流，我们学会了如何建设堤坝、桥梁、城墙和城市，等等。但是我们未曾拥有过控制人体内部世界的力量，因为我们不了解身体、大脑、心灵的结构，而这正是二十一世纪即将发生的重大变化。我们这个时代的莱昂纳多・达芬奇们解开了人体内部世界的秘密，我们正在获得控制人体内部世界的新力量。这种新力量让我们可以重新设计和制作身体、大脑和心灵。这将根本性地改变一切。一百年以后，我认为地球将被另一种人主宰，他们与我们有很大的区别，这种区别将比我们和尼安德特人、，黑猩猩之间的差异还要大，因为他们会有与我们不同的身体和大脑。

许：你有没有觉得你低估了人类精神的力量？从十九世纪后期甚至更早以前，人们开始研究心理学。不过，就像你说过的那样，人的精神完全改变了，是真的改变了吗？还是你也担心你低估了人类精神的力量？

赫拉利：我认为你说的两点都是肯定的。我们对于心灵和人类精神的心理学知之甚少，不光知道得少，我们也很少愿意投入精力去研究它。同时，这种无知并没有阻止人类获得控制自己的天生力量，这是一个风险。正如我之前讲过的，我们获得了控制外部世界的力量，但我们并不了解外部世界，这就是现在人类面临着生态灾难的原因。同样的事情也可能发生在人体内部世界，我们正在掌握操纵我们的身体和大脑的

力量，但正如你所说，我们还远远不了解人的精神和人的心灵，所以结果可能就是我们将面临精神崩溃，类似于我们现在看到的生态崩溃。

许：有没有可能人类的精神比我们想象中的更有适应性？

赫拉利：人类的精神确实非常有适应性，并且这种适应力还升级了。要知道我们仍然在使用石器时代的身体和大脑，但现在我们会乘飞机出行、在大城市生活，等等，这证明我们拥有极好的适应能力。我们看到的是人类被环境驯化的过程，但是我们忽视了适应力升级带来的其他潜在的风险，这就是发生在其他被驯化的动物身上的事情。我们驯养出了可以生产大量牛奶的奶牛，但是它们的生存能力远远比不上野牛，同样的事情正发生在人类身上。

现在我们的经济体系需要我们不间断地连接到通信系统，所以你看到世界各地的人们都随身带着智能手机和电脑。这种趋势发展得很快，但许多其他对个人可能更重要的能力被忽视掉了，比如说感官能力、专注能力，这种情况造成了许多压力感和疏离感。你也许听到过一种观点，认为现代人逐渐与世界脱轨的原因是传统宗教和社区越来越少了。这种观点可能有一定的道理，但我的观点是，疏离感和压力感产生的首要原因，是我们正在失去与自己身体的联系，而不是与宗教、社区、国家或类似东西的联系。

如果你感觉不到你主宰着自己的身体，那么你就永远也感觉不到你主宰着这个世界。所有新技术在做的事，就是把我们从自己的身体里赶出来，把我们与网络空间连接到一起。这些新技术能带来巨大的经济效益，但人类要付出很大的精神代价。

许：谈及疏离感，你曾说你在很小的时候就觉得与外部世界有些疏离。当你谈及对世界以及整个历史的看法时，也有很强的疏离感吗？

赫拉利：是的，我认为一定程度的疏离感几乎是必要的，这样才能对世界上发生的事情进行批判性思考。

许：你的国家以及你的同性恋作家身份，是否是这种疏离感产生的部分原因？

赫拉利：我想是的。比如说，对于同性恋身份的自我认识从小就让我明白，不能完全相信大众或社会的认知。我还很小的时候，每个人都说男孩应该喜欢女孩，女孩应该喜欢男孩，这就是规律，这就是世界。你可能会认为他们一定对此十分了解，因为他们又年长又充满智慧。但很多年后我才意识到，不，情况并非如此，我虽是一个男孩，但我被其他男孩吸引，而不是女孩，这就是现实。最终我得出结论，人们必须切合现实，而不是做社会告诉你应做的事，社会往往非常具有误导性。因此，你需要提高辨别虚幻故事与现实的能力。作为一名学者或科学家，我的大部分工作就是研究如何辨别人类编造的故事和现实。在性取向这个问题上，人类编造了许多故事和神话，但生物学上的现实是，人们永

远不能违背自然规律。一切存在的事物都是符合自然规律的，如果一个男人可以被另一个男人吸引，那就证明这符合自然规律，自然允许这一切发生。

许：你谈到十九世纪的人也有一种全球性的焦虑感，是关于种族问题的，而如今的焦点是机器和技术，那该如何描述如今的全球性焦虑感？

赫拉利：我认为在谈及人类的深层恐惧时，你需要接触人们，与他们产生共鸣。因为对人们来说，公开讨论他们的恐惧和焦虑很重要，即使没有得到解决方案，公开讨论也能缓解情绪。

许：你很喜爱阿道司·赫胥黎，曾说过他是你的知识偶像。

赫拉利：是的，他是我最喜欢的作家之一，我认为《美丽新世界》是最好的科幻小说。

许：你有没有感到你现在是二十一世纪潮流的一部分？我的意思是，从赫胥黎到现在，形成了一种科幻历史小说的写作潮流。

赫拉利：是的，我认为我与赫胥黎有很强的联系，我认为我们都属于有趣的科幻历史作家。有两种科幻历史作家，一种是很有趣的科幻历史作家，比如我。乔治·奥威尔就属于无趣的科幻历史作家，他的《1984》是无趣的，因为你能很明显地看出来它刻画的是一个很糟的地方，是我们不想变成的情况。这种作品能引发人们思考的唯一问题就是如何阻止坏事发生，所以从脑力上讲不是很有趣。

阿道司·赫胥黎写的历史科幻小说就有趣得多，因为你不清楚里面描写的情况到底是好是坏。《美丽新世界》里的人一直很开心，所有的疾病都被攻克了，没有战争，没有集中营，没有人被扔进监狱。从知识角度来说，这本书包含了更复杂的想象，你能感受到这个美丽新世界是有问题的，但是究竟有什么问题？我认为就是这一点使他的书非常精彩，并且随着时间的推移，读起来感觉越来越好。

因为在三十年代赫胥黎写这本书时，每个人都能很容易地理解，他写的是一部可怕的历史科幻小说，但是到今天，我认为很多人读了这本书会觉得——这个好棒，我们要怎样才能实现书中描写的这种情况？事实上这就是我们正在做的事。今天我们用消费主义、资本主义以及生物工程等新技术构建起来的社会，实际上非常接近赫胥黎所描绘的社会。当然，从科技的角度来看，这本书非常原始，但是当你越过表面的科技去看书中的观点时，我认为这本书有着非常复杂和深刻的见解，它谈论了生活、幸福、自由，以及人类生活和人类社会的真正目标等问题。

许：你如何评估自己的预见力呢？

赫拉利：我希望我的预见力不错，不过我想再次澄清，我不预测未

来，我只想指出一些不同的可能性。我希望我的书像赫胥黎的书一样，能为人们提供有趣的，而非无聊的预见。我希望能为人们展示人工智能、生物工程的魅力，人们可能会沿着这个方向走下去。

Chapter 12 寻找谭嗣同

他是个生命典范，他的死是哲学家对理念的致敬

1865年生于北京宣武城南孄眠胡同邸第，后迁居湖南浏阳

1895年中日《马关条约》签订，谭嗣同异常不满，即提倡新学，呼号变法

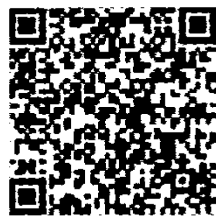
1896年入京结交梁启超、翁同龢等人

1897年写成维新派的第一部哲学著作《仁学》

1898年创建南学会、主办《湘报》，积极宣传变法，成为维新运动的激进派

被征入京擢四品卿衔军机章京，与林旭、杨锐等人参与新政，时号“军机四卿”

9月28日，在北京宣武门外的菜市口刑场就义，被称为“戊戌六君子”之一



扫码观看视频

在横滨的中华街，我试着去寻找山下町139番地。1898年末，梁启超在此创办了《清议报》，也是借由这份刊物，谭嗣同的神话开始出现。在异国的纸张上，梁启超发泄自己的悲愤，书写六君子的命运，并创造新的神话。

几代中国人都是在这个神话中成长的，谭嗣同是一个不容置疑的烈士，为了变革中国，他果决地献出生命，代表着令人赞叹的悲剧精神、明知后果如此仍要展开行动的勇气。

现实的谭嗣同，当然远比此复杂。从浏阳、长沙到上海、北京，我在此刻的中国游荡，追问此刻的青年人，怎样看待谭嗣同。也很好奇，倘若他还活着，会怎样看待这个时代。

在我个人以及之后这两代青年人身上，行动的勇气已极度稀缺，你甚至很难想象，这种勇气从何而来。他也是极致矛盾的人物，办报、开矿、参与湖南维新，他参与的每一件事都以失败告终，在豪迈言辞与现实困境之间，有着显著的分裂。或许，死亡的意义对他亦是一种解脱，是他逃离这种困境的方式。


我自横刀向天笑
去留肝胆两昆仑
谭嗣同

知识分子要守住自己的边界，政治家要有宽容心

马勇，中国社会科学院研究员

北京南海会馆[56]

许：1898年八月初九他（谭嗣同）被抓走那天，就在南海会馆吗？

马：是在这儿被抓走的，他非常坦然。来了？跟你走。就是这样。

许：为什么他那么坦然？

马：我觉得他就是认识到这个事情的严重性，和自己应该承担的责任，因此很坦然。日本使馆要保护他，大刀王五当时一再跟他讲，任何情况下，我都可以保护你离开北京。但谭嗣同哪儿都不去，就在这儿等着。

这些年透过晚清史，特别是对“戊戌变法”的研究，我们已经看得很明白，它就是谭嗣同、康有为这几个人策动的政变。我们同情他们的爱国和改革精神，但这个政变本身肯定是有问题的。

许：这个政变最初真的是谭嗣同提出来的吗？

马：我觉得应该是。他是一个情绪很焦躁的人。就在他死前一年多，1897年“胶州湾事件”[57]之后，他写下了“四万万人齐下泪，天涯何处是神州”，他感到中国被列强完全瓜分，内心对国家有一种很急迫的责任和担当。“胶州湾事件”后，梁启超和谭嗣同都有一种亡国的毁灭感。另外从当时的史料可以看出，在策动政变上，谭嗣同是很重要的人物，毕竟他有资源。大刀王五是跟着他过来的；和军方交涉，也是谭嗣同提出的。没有谭嗣同，谁能够跟军方交涉？梁启超大概跟袁世凯还搭不上话。

许：你最早研究晚清的时候，谭嗣同给你的印象是什么？

马：一个唯物主义哲学家、思想家、改革者。我读大学的时候就接触了谭嗣同的东西，看他的《仁学》，分析他的一些哲学概念。《仁学》其实是个读书笔记，是思想的碎片汇聚而成的。

许：年轻时候读他的东西，他的性格吸引你吗？

马：我对他的想法有一个质的变化。我做晚清史的研究，没有受到革命叙事的影响，现代化叙事就一下把晚清的这些问题都摆平了。从现代化的发展来看，晚清不是一个沉沦的过程，而是一个向上的过程，比

如重工业从无到有，城市也开始发展。我对晚清史的认识不断丰富，对谭嗣同的判断也发生了变化。在过去几十年，谭嗣同的形象在整个中国知识界有很大的变化。但是今天谁也没敢讲到极端，因为它涉及道义问题。

温和地来讲，实际上谭嗣同缺少一种整体观和大局观，被康有为的想象所迷惑。我们今天可以判断，谭嗣同一开始是有自己的看法的，他不认为两宫有矛盾。但是突然他就这么觉得了，受康有为、梁启超这几个人的影响越来越大，逐渐变得缺少定见。

许：就他的个人能力而言，你怎么评估？

马：我觉得从某种意义上来讲，在选拔体制上，他还是占了他父亲的便宜。清朝的推荐体制是实名推荐，谭嗣同没有行政历练，但是他背景很好，他父亲谭继洵是湖北巡抚，而且和张之洞关系不错。谭嗣同被推荐，和这个背景有关。另外，谭嗣同在被任命为军机章京之前的十年间，在国内知识界是小有名气的。

许：为什么谭这么镇定，等着被逮捕？

马：因为谭嗣同是黑白两道上的，死不要紧，江湖上的名声非常重要。他知道这件事情一定会付出生命的代价，当然也可以逃走，但逃走了，实际上就是行尸走肉，没意义了。这一点他和梁启超完全不一样，梁启超是“我要为未来的新中国活着”，谭嗣同说“我要为新中国死掉”。当时大刀王五他们出于江湖朋友的立场，每天自愿接送他上下班，在生命的最后，谭嗣同应该是很风光的。

许：如果他当时没有死，你觉得他会是什么样的状况？

马：我们今天觉得他好像是改革者，为国家献身，但在当时的语境下，不死的话，唾沫星子就可以淹死他。另外，谭家也会很麻烦。他被抓起来之后，和他父亲之间有几次通信，谭嗣同撇清他父亲和这件事情的关系，用来保护他的家人，不让他们都卷进去。谭嗣同的问题在于，以非和平的手段，解决和平变革的问题。这也是“戊戌变法”所有问题的症结。

许：经过这么多年，你再回看谭嗣同，他身上还有什么东西，是让你特别赞叹或者费解的？

马：我觉得谭嗣同不应该轻易地做假设性的判断，认为两宫之间有矛盾。他是有阅历的人，黑白两道都能够玩得转，以他的知识、他的经历，不应该预设立场的，但事实他就是这样判断了。这是一个让我费解的地方。

再就是，他和袁世凯的沟通，应该是很成功的，应该达成了某种共识。但是谭嗣同回来之后，没有能够把这个场景和判断分析转达给康有

为、梁启超几个人，没有能够说服他们。

比较佩服的是，谭嗣同真的认为人固有一死，他讲我为未来的中国而死，因为没有人死，未来的中国不能来。所以谭嗣同有我们很佩服的地方。他死了，我们永远都觉得很厉害，但是他真的活下来，大家很容易就会认为，他还是不行。

许：他主动选择死，你不觉得有什么困惑？

马：我觉得这是他的身份必须要的。他的死对自己的家庭是一种解脱，对这个国家也是一种解脱。从某种意义上来讲，这一点谭嗣同还是敢做敢当的，没有推脱，我们也没看到他有什么反悔式的交待。可能他的生命太短了，已经过得这么辉煌，所以没有什么更多好困惑的了。

许：谭当时说我眼看着中国被瓜分了，我活不下去，你觉得这话可信吗？

马：可信。他死前半年发生的胶州湾的租借，是中国近代史上的一件大事，不仅德国租借了胶州湾，而且俄国租借了旅顺、大连湾，法国租借了广州湾，英国租借了威海和香港。从南海到东海到辽东半岛，中国整个沿海地区全部被租借出去了。

1842年，清政府割让了香港，在当时的朝廷看来，不过是英国人求我们割一块荒岛给他。但是1842年之后，中国政府再也没有同意过任何土地割让，因为农业文明的国家就这样，对土地很看重。于是从1897年12月开始谈，一直谈到来年的三月份，不知是谁出的主意，说还有一个办法，租借。德国人当时就同意付租金。某种意义上来讲，清政府以租借的方式，解决了这些外国投资在过去几十年来想解决而没能解决的土地利用问题。但是中国的知识分子，没有得到这种准确的信息，所以包括谭嗣同在内的一代知识分子，都认为这是国家要灭亡了。

许：我们现在谈论他，你觉得价值和意义所在是什么？

马：从“戊戌变法”的教训当中我们可能看到，一个好的社会应该是一个分工合作的社会，每个人只做自己应该做的事情。我认为1898年所有问题的症结，就是知识分子超越了自己的专业知识指引，做了很多自己没有能力去把握和做成的事情。

康有为的上书里有很多建议，币制改革，国际贸易平衡，等等，但是这些东西在张荫桓、李鸿章眼里，太小儿科了。这些体制内的大臣，比知识分子得到的信息要多、要全面、要更重要，他们要么是已经做了，要么是知道而没能做。所以我讲，知识分子要守住自己的边界。

当然，政治家也要检讨，政治家能不能有宽容心？如果不是这样一个流血的结局，而是通过充分的审判、充分的辩护，这个事情今天还要这样讨论吗？不要讨论了。

谭嗣同是清末的一颗彗星，耀眼但快速划过

李天纲，复旦大学教授

上海福州路

李：上海作为一个新的知识中心，福州路这一片是顶重要的。墨海书馆[58]，最早的《申报》《新闻报》，都在这一片。福州路整个一条街，全都是花街柳巷。花街柳巷边上就是新闻出版书局、报社书局。

许：所以知识一定和感官要在一起，缺一不可。

李：对。这些公子哥都在这儿混，从谭嗣同到袁克文[59]。上海把这边叫作文化街，其实文化就是和这些风月在一起。

许：风月和风云。《时务报》报馆也在这一片？

李：也在这块，它在山东路，现在叫山东中路。当时中文报刊发行量最大的是《申报》和《新闻报》，但它们比较商业，是中产阶级的趣味。后来对"戊戌变法""辛亥革命"都有影响的是《时务报》。在运动高潮时，《民呼日报》《民吁日报》《民立报》的发行量也一下子膨胀起来，不过都是昙花一现。运动过去以后，这里又慢慢恢复常态，吃饭的吃饭，听戏的听戏，出版的出版。

许：所有激进诉求，总会慢慢消融在消费主义的潮流之中。

李：对，在上海特别如此，但是个变种，因为上海后来变成全国的舆论中心、新知识的传播中心。福州路以前有一家书店叫别发书局（Kelly & Walsh Limited），出版英文书。上海出版的英文书，在整个英文出版界都是有地位的。1949年以前，上海可能是伦敦、纽约之外，和孟买一样重要的英文出版基地。1897年，商务印书馆创办，发行了一大批英文教材，像"戊戌变法"的那些人物，当然也支持商务印书馆，变法失败以后，一大批人士就加盟其中。后来胡适他们这些北大人也到了沪上，他们在亚东书局（亚东图书馆）。每个学术派别都会找一家书局作为阵地，书局也依靠出版这些思潮做生意。

许：所以这里基本是知识界的硅谷。

李：最重要的就是福州路。福州路全都是华人，它是租界，可是里边所有的事业都是华人在做，而且为中国做。租界不是殖民地，但它实行的是类殖民地制度。

许：某种意义上，这个地方其实给了他们一种自由。

李：对，有治外法权。所以这是一个很复杂的问题。

许：像谭嗣同这样的年轻人，一般是怎么进入这个地界的？

李：谭嗣同那个时候是从轮船招商局的码头，我们现在称为南外滩的起点下轮船，进福州路买书，进墨海书馆参观。十九世纪七十年代以后，京剧开始传入上海，谭鑫培[60]等人开始在上海走穴。福州路这边都是戏园、茶馆、妓院，所以谭嗣同在这里也不觉得陌生，可以听京剧、喝花酒。

许：像梁启超、谭嗣同，他们的新世界都是从这儿打开的。上海出的那些新书是在哪里买的？

李：就在山东路附近。每个书局都有自己的门市部，在摊头上卖自己的书。康有为自定的年谱里就记载了，在上海吃喝玩乐以后，大购西书以归。

许：他们的生活还是好。当时作为一个内地的年轻人，突然来到这个地方，对他们会是一个特别的冲击。

李：一个人在一种文化里待久了，换到另外一种文化当中，会有一种解放感。谭嗣同是"清末四公子"之一，意气风发跑到这来，很受冲击。上海整个租界实施的是十九世纪后期英国式的市政制度，甚至实施得比香港更完整。所以他在上海看到了一个西方模型，对自己的身份有一种焦虑、失落。而且1880年代以后，上海的科举考试加了很多声光化电的新知识，这些知识对谭嗣同、康有为、章太炎这一代人的冲击是很大的，他们在上海会变得激进，觉得以前的整个知识体系是不行的。他们也观察到了西方文化中道德、宗教信仰的层面，对这些也有思考，都意识到要进行文化改造。

许：其实这些知识对他们来讲很陌生，他们是一团混沌地过来，全都是稀里糊涂的感觉吧？

李：谭嗣同他们是稀里糊涂的，因为传统的知识结构不一样。但是谭嗣同还是蛮有远见卓识的，他抓住了一个信仰的问题、人心的问题，所以他不是提出"以心挽劫"吗？他弄佛学，弄西学，想把西学当中的所有东西都融会，所以搅成一锅粥。我觉得这也是中国人一个本质主义的思维方式导致的，老认为有一个东西是一破即破，全盘皆赢的。

许：上海这个地方，汇聚了一代代变革者，像马氏兄弟[61]、王韬他们算是第一代，到谭嗣同、梁启超，他们是不是已经算三代变革者了？

李：以前的划分也不是没有道理的。马建忠、马相伯、王韬、郑观

应他们是早期的改良派。你会发现，他们都有在沿海生活的经历，像郑观应，长期在通商口岸居住，所以他们的了解更扎实具体，充满了细节和感受。后来的改良派，包括谭嗣同、康有为、梁启超、章太炎，对于这些通商口岸地区而言，都是外来者，当然他们的声音更大。

许：第一代变革者是有很多苦涩的，到谭嗣同他们这一代，又有了新的心理焦虑，你怎么看待这种变化？

李：像王韬那一代人，眼看中国不变不行，但他们提出的想法没人听，所以有一种先见者的孤独。到谭嗣同那一代就是慷慨激昂了，因为那个时候大家都知道不变不行了，但是怎么变，该往哪里变？

许：谭嗣同跟这些人又不太一样，你是怎么看他的？

李：我觉得无论是谭嗣同，还是康有为、梁启超，都是热情有余，而才干不够。才干不是指他们个人的智慧、能力、知识，而是知识结构有问题。他们对整个中国的未来走向并不是太清楚。这一代人在才干上是不及上一代的。像王韬，在苏格兰待过，在法国见过儒莲[62]，在日本也待过，日本人还请他讲变法，他身边的麦都思、理雅各[63]都是一流的知华派。如果“戊戌变法”的时候，把年轻人的精力、才干、热情，和上一代人的远见卓识、办事能力、熟门熟路结合在一起，这个变法说不定还可以搞搞。

许：谭嗣同、梁启超他们在上海混的时候，周围也有一帮朋友，包括宗方小太郎等，上海就像一个魔都，是一个多元汇聚之地。

李：上海招商局以及很多洋行的码头开通以后，整个南洋航线都通了，所以当时很多日本人在上海活动。中国的整体改革当然不及明治维新，但是上海的变化反而使日本感到很惊讶，因为日本缺少这样一个真正的大规模的实验区，横滨很小的，长崎太老了。所以当时日本在上海开了很多社会科学、人文科学，甚至自然科学的研究机构。日本和上海之间是这样一种盘根错节的关系。

许：某种意义上，上海迅速政治化，跟1895年的《马关条约》有关系。

李：非常有关系。对于《马关条约》的签订，上海反应最强烈。其实当时中国很富的，1914年做过一个统计，当时中国的财富总量排在大英帝国之后、美国之前的。但是政治怎么往前走，怎么适应这个环境，众说纷纭。上海是做得比较好的，不单单是租界，华界也跟着租界一起发展，建学会，兴报馆，造铁路，行自治。所以大家都来上海看，各省、各县都想模仿。这使得上海的地位在后来“戊戌变法”的时候非常重要。

许：上海还有一种自由感。因为上海是一个崭新的城市，没有过去的束缚。像谭嗣同他们，那么想打破三纲五常这种伦理的罗网，上海给了他们这样一种自由。

李：对，上海就是这样。上海当时的文化结构是，西方的制度，中国的文化。毫无疑问，租界体系是现代制度，但是，百分之八十至九十的居民都是中国人，这边通行的也都是中国文化。所以当时还没那么绝望，还没有到像“五四”这样要和中国文化决裂的地步，他们认为中国文化是可以支撑现代发展的，只要制度有变。当然对儒家的纲常伦理已经开始批判了，但并不是全面的否定，他们对中国的宗教还是抱有希望。康有为的说法叫保国保种保教，这是一种保守主义的说法。保什么呢？用什么方法保呢？我觉得谭嗣同的意见更好一点，虽然激进——他觉得很多东西要丢掉。他年轻嘛，胆子大，当然也是刚刚接触西学，有热情，所以要让西学融进来，把佛学也带进来，想在儒家以外，寻找中国变革的思想资源。

许：你研究这段历史时，对他们那一代年轻人是什么感觉？

李：那一代的年轻人想法多，热情可嘉，因为中国忽然展现出一个很大的可能性，想象空间很大的。他们的政治主张，我觉得已经开始有激进主义的倾向。所以李鸿章批评他们少年新进，不是不同意君主立宪，而是觉得他们的做法不够谨慎。但那一代年轻人国学和西学都还算平衡，所以整体上中国还是处于一个有希望的阶段。

许：你希望生活在那个时代吗？

李：我蛮希望的。其实我最希望生活在三十年代，整个通商口岸地区比较欣欣向荣。我认为市民社会在辛亥革命以后，已经慢慢地成熟，经过几十年的运作更加成熟了。

许：在现当代，从你的角度，怎么去重新想象、理解谭嗣同呢？

李：我没有从这个角度多想过。我觉得谭嗣同给中国的“戊戌变法”留下了一块纪念碑，他很明确，他必须做一个牺牲，来确立这样一个纪念碑。

许：你觉得这样的烈士精神真的很必要吗？

李：我觉得不必要，但我们没有办法阻拦他。我们研究中国近代思想史的人，会认为中国的激进主义基本上是从康梁开始的。你看马相伯、郑观应这批人，包括伍廷芳，他们其实是想通过改良慢慢把中国带出困境，整个社会需要一个渐进的改革过程。当然，你不能责怪谭嗣同，某种意义上，我们也不能说后来章太炎主张的革命就是错的，因为你没得选择，是历史在选择。我们花了一百年的时间认识到，那个中央集权制度是需要改革的，然而1927年以后，我们又重建了这样一套集权

制度。这是很遗憾的事情。梁启超说谭嗣同是清末的一颗彗星，很亮，很耀眼，一下子就划过去了。其实我们不希望有这样一个人物，对个人是一个悲剧，对时代是一种浪费。

那一代人里，
渡众生表现得最彻底的就是谭嗣同

成庆，上海大学历史系教师

上海龙华寺

许：1897年时，谭嗣同偶尔会来龙华寺，那个时候龙华寺是怎样的？

成：那个时候，龙华寺和居士佛教的关系比较弱。近代士大夫和佛教寺庙的关系非常有趣，他们不大进入具体的寺庙，一般都是通过士大夫居士的关系网络来互相交流佛法。

许：回到那个时候，康、梁、谭二三十岁左右，面临着时代的巨大变化，就你的体会，他们的心境到底是什么样的？

成庆:谭嗣同是1865年生的，他受到的最大刺激就是光绪二十一年的甲午战争和《马关条约》的签订。他在1896年来到南京，遇到杨文会[64]。杨文会是从士大夫转为佛教徒的，属于曾国藩幕僚一系，这一系里面有不少精通佛学的士大夫。处在当时那样一个社会里，如果没有强大的内心世界，你是很难支撑的。所以我觉得他们不仅仅是知识上的兴趣，也是因为当时的世道对他们的生命有一个很大的冲击力。

对谭嗣同来说，可能也和他从小的生命遭遇有关系。他十来岁的时候，母亲和兄弟纷纷去世。他是世家子，但科举不顺，仕途不顺，所以他性格中桀骜不驯的一面就特别突出。翁同龢对他有评价：“通洋务，高视阔步，世家子弟中桀傲者也。”从这个角度来说，他和晚清另外一个很有名的人物龚自珍很像。

当谭嗣同在南京见到杨文会之后，马上投靠他的门下，而且非常精进。他想把他当时所接触到的所有学说，包括自然科学，包括过去接受的张载、王夫之的学说，通过佛学做一个整合。他特别提倡大乘佛教，强调大乘佛教的勇敢无畏，也就是说，他经世的一面是靠佛教的思想去促进的。晚清士大夫受佛教的影响比较深，我们后来有一种说法是，影响晚清士大夫的一股很大的力量就是菩萨道的精神，一是要利益众生，二是不畏生死。

谭嗣同在接到光绪帝北京变法的御令之后，对他的妻子李闰讲，此乃佛菩萨慈悲，后来又讲，佛门格局就是要勇敢无畏，可以看出他对佛教的青睐。一方面他能够用它来整合自己这么多的知识，但最重要的是，他把佛教融化到自己的生命里去实践。谭嗣同是个对生死问题比较敏感的人，而佛教告诉他，生死其实不是断灭的，生命可以生生世世不停地循环，只要有这样大的愿力就可以渡尽众生。所以他面对死亡的态度就不像康、梁，他是很洒脱地去接受。

许：当时在上海，他们在四马路上聚会，一面谈格物致知，谈物理、数学，一面又谈佛学。对谭嗣同来说，佛学有什么样的知识上或信仰上的能力，能把其他思想都包容进来？你能理解吗？

成：按照梁启超的回忆，谭嗣同最感兴趣的是华严思想。所谓的华严，出自《华严经》，是佛教里一部很重要的经典。《华严经》所呈现的就是，我们生活的世界是一个重重叠叠的华藏世界，这个世界互相映射。用最基本的比喻来讲，一根蜡烛放到四面都是镜子的地方，你从镜子里看，镜中的世界是互相映射、层层相叠的。《华严经》说我们的宇宙就是这样的。这样的一种世界观，其实非常符合晚清当时的自然科学，尤其是宇宙理论。佛学和儒家相比，有个很大的优势，就是它的宇宙观很完备。因此，他们会拿自然科学和佛学做比拟，在宇宙观上，佛学可以弥补人的精神需要。

另外，传统儒家对生死这个问题是置而不谈的，但是在一个社会变动时期，生命随时都受到很大的威胁，而佛教提供了对生死的根本看法，它说人的生命其实就像宇宙当中一个巨大的能量场，是不灭的。我们这一世的形体只是能量的暂时显现，到下一世可能以另外一种能量显现。谭嗣同最后用了一个科学的概念——“以太”，他的生命不灭的想法非常强烈。

所以那时候他们一边谈科学，一边谈佛学，其实是希望对根本的宇宙观做出一种新的解释。当时西洋的自然科学是主流，他们把这套科学拿来用，弥补佛学在实物研究上的不足。

许：你怎么评价《仁学》呢？它是谭嗣同一个巨大的努力。

成：《仁学》的整个成书时间非常短，它有很多洞见，但是它的拼凑性也很强。我个人认为，谭嗣同是那一代知识分子里面，比较深度地、没有任何负担地、抛开儒家正统去探究的人。他接受的儒家训练不是太强，面对一个所有思想资源全部集中的时代背景，他能够抛开整个儒学道统的负担，把中国人的生命问题、宇宙观问题、人生观问题，重新暴露出来。谭嗣同这样的性格在中国人当中很少见到。后来中国人的主流思想，包括后来复兴的“新儒家”，其实都没有在根本上重新探究中国人的生命观。如果按我的解读，谭嗣同是把中国人的精神问题重新暴露出来，去做根本探索的一个代表，而不仅仅是为了革命流血。

许：所以你觉得谭嗣同的思想遗产，某种意义上被遗忘或者低估了？

成：对。后来对谭嗣同所有的界定，都侧重于他为革命流血，这样的说法把他狭窄化了。我觉得谭嗣同是中国晚清时代，传统精神开始瓦解，新的主流秩序还没有产生的时候出现的一个承前启后的人物。所以看他的《仁学》，就不能用知识去看，要看他问什么问题，为什么要强调这个。他赴北京前与李闰告别的时候，基本上相当于一次诀别，他有

时刻赴死的决心，这样的心态，在传统儒家士大夫中间是不太有的。

许：你认为在前往北京之前，他就已经做好这个准备了？成：我觉得他是。因为他知道这是他唯一的机会，有光绪帝的认可。另外一点，他也知道这条路可能会非常艰难。

许：怎么看他这种矛盾性呢？在《仁学》里对君主制剧烈地批判，但是他又期待光绪的接见，或者光绪能够做出改变，你觉得矛盾吗？

成：我觉得他们那一代人都有这样的倾向。按照今天的人的思维，我们对体制有不满的话，有两条路径，一条路是从社会开始，一条路是从上层开始，这两条路都是可行的。但是你发觉，那个时代，无论是康还是谭，其实都指望以一人之力来改变，光绪帝大概是唯一的机会。因此，他承认光绪帝并不意味着他承认君主制，而是他认为这是改革的唯一动力，他深知从底部运作是多么困难。我想他接到光绪帝的任命之后，心里一定想的是，我有机会通过上面来改变这个国家。我觉得是不矛盾的。

许：他在《仁学》里面也表达了对传统纲常伦理的唾弃和厌恶，但是他在死前，又尽力为他的父亲着想，包括他曾写信，非常欣喜地告诉李闰，他和父亲的关系和缓了。这种矛盾是那代人普遍的矛盾吗？

成：他跟他父亲之间，要做非常深的分析。他的确讨厌功名，但是在他的成长过程中，他的父亲帮他捐候补道员，他还是接受的。所以，他仍然没有脱离这样一个大的秩序，他没有走得那么彻底，我觉得这是他入世性的体现。入世性是什么？他只有依附在这样一层关系当中，依赖这样一个身份网络，才能够推行很多东西。他没有表现出后来革命年代走出家庭、走向完全不可知的社会的革命性。我想那一代人是无法摆脱这种矛盾的。

许：他在被砍头之前是很镇定的，这和你说的他做好准备了，已经完成自我说服的过程，有巨大的关系吗？

成：有一点不确定。一般来讲，对佛教生死问题的彻底看法，其实需要一定的实践性，就是我们讲的修行。但是谭嗣同到底有多少真正的修行，这一点不确定。佛教讲，对生死的看法是靠智慧，但是还有一类人可能是靠意志力，就是决然地相信，以至于他的信仰成为他的力量。谭嗣同到底是以什么样的力量呢？我觉得他个人的意志力很坚韧。他以意志力来说服自己，生命其实是不会断灭的，但是他对佛教智慧的真正理解，我觉得是不够的。他的慷慨就义和佛教故事里高僧的自在赴死不一样。比如在南宋时，有一个禅僧叫无学祖元，元军杀到雁荡山的时候，他讲了一句偈子，“珍重大元三尺剑，电光影里斩春风”。这种临终偈子和谭嗣同写的“有心杀贼，无力回天”是很不一样的情绪。所以谭嗣同更像一个烈士。他在佛教里找到了一种说法和力量，一要有菩萨道的

渡化精神，二是生命不灭，但是我觉得不能够完全把他抬高到高僧的水平。

许：我们想象一下，如果他没死，按照他的性格、知识结构，他会怎样呢？

成：我觉得按照他的知识结构，如果去日本，他会更激进，他肯定会不断地发声，直到有一天，当他失去所有的听众、所有的影响，当他完全失去力量，他就会自然地消失。他一定是这样的性格，他不大会是像梁启超这样容易变化的身段。

许：他死了一百二十年了，现在的人想去理解他的话，有没有什么特别好的方式？或者说，在这个时代理解他的重要性在哪里呢？

成：对我来讲，是要从谭嗣同那里重新挖掘一个现在中国人仍然面临的问题：当你面对一个时代以及个人生命大的变动的时候，你该拿哪些观念去应对？传统的儒家有没有这股力量？科学有没有？佛教、道教、基督教呢？

所以我想，如果今天的年轻人要重新理解谭嗣同的话，就是他在那种极端的环境里面，如何应对他生命当中一些重要的关口，尽管不是每个人都会面临那么激烈的选择，但是同样面临生老病死这样一些普遍性的问题。中国人对死亡，其实在不断地遭遇，又不断地回避。谭嗣同没有，他是主动去面对这个问题，他有点像生命典范，他的生命很短促，但是有光彩。

许：你觉得理解谭嗣同最难的部分是什么？

成：最难的部分还是他思想的混杂性，互相冲撞，又互相配合。这也是理解晚清思想当中最难的部分，也是晚清思想有趣的部分。你无法用一套学说去界定它，你只能从它内部的冲突与和谐中，去找到它的动态，你无法给出一个最终的解答。

许：他们那代人在一起聚会，可能一边喝着葡萄酒，一边谈各种国家危亡，谈新的知识。你觉得他们的内心是什么样的呢？

成：这个问题蛮难回答的。他们有一个普遍的共同性，就是充分感受到中西之间的冲突。比如对现在这个社会发生的变化，我们基本的态度就是回避，与我何干？但是那代人有很不一样的看法，这个世界是跟我相干的。这种态度使得当时这批接受佛学的人有两种倾向，一种是相对保守，在遭遇时势变化的挫折后，回到佛门信仰，因为需要佛教提供生命的解答。他们会做一些文化普及工作，但是比较积极的其实不多。而谭嗣同虽然对佛学有那么强的信仰，但是他的人世性明显比这部分人强，他需要佛教给予他力量，又想不离传统士大夫的入世。那一代人里，我觉得渡众生表现得最彻底的就是谭嗣同。

许：你觉得咱们这一两代人怎么样？

成：我们这代人，客观讲是悲观的，因为这代人经受了八十年代、九十年代的挫败，回归宗教，其实都有一点内向化，这种内向化造成一个很大的问题，就是他们更多地停留在关于佛教的种种想象当中，茶、禅、修生的层面，回归到自我的精神世界，而没有看到菩萨道里更加积极介入社会的这一面。

许：当你听到网络上传"佛系青年"的时候，你是什么感觉？

成：我觉得跟佛教没太大关系，但是它反映了这个社会普遍的挫败感。我在接触大学生的第一线，大学生那种对生命的挣扎和追逐，背后隐藏了一个非常大的空洞，这个空洞就是我不成功就必定会被抛弃。这种挫败感才形成"佛系"。这些讲"佛系"的人，常常都是拿"佛系"来自我消解和调侃，但是他们的追逐心绝对不"佛系"。我常常和学生们讲，你一定要找到自己生命的方向，而

不是追逐主流的社会方向。

我觉得谭嗣同挺有朋克精神的

谭伯牛，近代史学者

任大猛，长沙民俗研究者

彭晓玲，作家、文史工作者

湖南长沙、浏阳

许：其实我挺好奇的，在当地，在长沙、在浏阳这个地方，你们是怎么看待谭嗣同的？

任：谭嗣同其实是我少年时期的偶像，我曾经就想成为一个像谭嗣同一样的人，那种青春和热血。现在已经完全不可能了，发现生活不是那么一回事。

许：或者说，一个生活在现在的二十多岁的年轻人，如果想理解谭嗣同，应该怎么办呢？

谭：估计比较难。首先，谭嗣同不是一般人，用我们今天的话讲，他是高干子弟，“晚清四公子”之一。另外他有湘军的背景。因为湘军的崛起，在晚清，百分之十五到六十以上的中央高官都来自湖南，湖南录取举人的名额因此增长。所以湖南年轻一辈多了很多特权。但他同时也是当时批评湘军最严厉的年轻人。

从实际的社会能量来讲，谭嗣同的力量要比康有为大；他的个性又比梁启超要强。他本来就跟一般的年轻人不太一样。我对谭嗣同有一个理解，我觉得他挺有朋克精神的。他要追求一个真理，坚持一种他认为的原则和审美，这一点他做到了。严格地说，谭嗣同年轻时候的才学，比不上老乡谭延闿[65]，也比不上江西的陈三立[66]，但是他和他们关系非常好。包括梁启超那样的人，为什么和他有交往呢？就是他的精神和个人魅力吸引人。你看他临死写的“万古变法流血，请自嗣同始”，那不是爱国那么小的概念，也不是古代的忠君思想，那就是自己内心充满了一种摇滚朋克的审美和精神。

许：特别浪漫的一个人。

谭：他跟大多数人不太一样，所以我觉得我们今天理解他，最重要的就是要理解那种真正摇滚朋克的精神，这已经不仅仅是政治或者学问所能够涵括的了。

许：谭嗣同是一个看起来很自由，实际上内心很紧张的人。他的科举连续受挫，你觉得这种受挫对他的影响是什么？

谭：科举受挫所产生的影响巨大，因为那个时代不通过科举就进入

不了主流社会，做不了官。而且以前官学是一体的，我们讲纱帽底下好题诗，就是说这个人官做得大，学问也大。通过不了科举考试，表示你的学问也有问题，你学问有问题，你这个人可能也有问题，做不了事儿。你说压力是不是很大？这对你的人生都是一个否定啊！谭嗣同后来是捐官的。光绪末年捐官多，康、梁俩师徒曾经也为此惆怅过。

许：你觉得这种接连的挫败感，对他思想的激烈化，有直接的影响吗？

谭：肯定会有一点的。他会很尴尬，尴尬了之后会不会恼羞成怒，郁积胸中？我觉得还是会的。

许：或者至少日后强烈的愤懑跟这有很大的关系。

谭：但我觉得他后来在北京的经历很重要，那会儿各种因缘际会，在北京又认识皇帝，皇帝还对他印象好，那么年轻就到了军机处。那个时候，可能真正的忧国忧民、保君、忠君的心就来了，他确实想干一番大事业。我觉得谭嗣同每天都精力旺盛，有句话讲，权力是春药，他不需要别的，天天已经很亢奋了，可以令他暂时忘掉那些愤懑。

许：但那段时间很短，只有不到一个月吧？

谭：虽然很短，但最后一个月真的是非常刺激的一个月。

许：从左宗棠、曾国藩那一代，到谭嗣同这一代，湖南这个地方有一种什么样的性格？

谭：湖湘文化应该要从湘军讲起。湖南是一个爆发的省份，而且确实那一百年也爆发得太厉害了。那个时代的湖南，富有朝气，经常能看到政治、经济、文化、学术、思想，包括革命和反革命的各界人才。

许：所以湖南所有知识的兴起也完全是随着军事而来的？

谭：军事的爆发就意味着有钱，有钱就可以办教育。那个年代，他们有一个很清醒的认识，认为国民教育是一个大问题，所以当时忙着成立各种馆，兴办教育。第一当然便于联络，要有个组织；第二，古代读书人和做官的人有一种思想，今人可能不太理解，他们认为一个县官就可以改变这个县，一个巡抚就可以改变一省的风气。欧阳中鹄[67]在浏阳创立算学馆，我们今天可能也很难理解，浏阳这么偏远的县城，做这个能有什么影响？但是确实就有影响。那个时代是真正由精英发出声音的时代，是可以做实事的。所以谭嗣同这些人，虽然当时没有担任实际的官职，但都是这种思路，做事情都是很扎实的。他们都很自觉的，不是为学术而学术。

许：算学馆等于是一个地方精英对这个全国性危机的反应。

谭：差不多，欧阳中鹄是典型的地方精英。那个时候湖南的确出了不少人才，文的武的都有，像曾国藩的小儿子曾纪鸿就是数学家。

许：整个那一代年轻人因为甲午战争发生了非常大的改变，在遇到那样一个巨大震荡的时候，你想象谭嗣同当时内心的感觉是什么样的？

任：当甲午海战失败，尤其是签订《马关条约》的消息传到长沙的时候，谭嗣同非常悲愤，他当时在报纸上写，害中国的就是湘军。因为在甲午战争中，吴大澂带兵出征，以为湘军所向无敌，结果在营口大败而归。所以谭嗣同深怀内疚，他认为湖南人是有罪在身的，所以中国要救亡，变法就要从湖南开始。

许：所以湖南人有这种维新的欲望，觉得要承担起变革中国的责任，把湖南变成一个先锋之地。到1897年底，因为“胶州湾事件”，情绪越来越悲愤，越来越紧张，某种意义上，他们当时想在湖南搞独立。

任：对，当时他们觉得中国会被瓜分，所以认为湖南应该谋求自立。

许：儒家传统对谭嗣同的影响到底有多大？尽管他以一个激烈的反传统态度出现，但实际上是深受其塑造的。

谭：首先我认为，我们中国人在日常生活中用的并不是儒家的东西，如果按孔子说的去做人，那你就是一个很刚正的人，每天不都得头破血流嘛，简直活不下去。我们真正运用的入世这一套，是道家的东西，齐物、逍遥、无可无不可；而用来统治的，又是法家那一套。儒家只是用来背书，是一种理想。臣子也是一样，偶尔出现一两个特别坚持儒家传统的人，那就会成为海瑞这样的人。谭嗣同虽然反对的是儒家，但其实他的行为更像一个儒家的烈士，有孟子说的那种“虽千万人吾往矣”的精神。他反对的可能是道家那一套，但是他又把佛、道引进来批评儒，这就是他比较混乱的地方。谭嗣同的问题是，他很反感传统的一套，可是他的才学也不足以让他创造一套新的理论。

许：你觉得他是不是挺迷恋痛苦的？

谭：应该是。当然，我们现在很难讲清楚谭嗣同有什么信仰，但是他最终选择死，肯定不仅仅是为了变法而死，还有更隐秘的东西，那些东西他可能也说不出来，他就是用死亡去选择。

许：菜市口就义之后，他的棺材是怎么运回家乡的？

彭：他们的老佣人带着自己的儿子把遗体搬回会馆，请人把头缝上了。七月的时候，灵柩差不多就回到浏阳了，走水运回来的。

许：他算是朝廷的罪臣，当地人第一反应应该是非常恐惧吧？

谭：浏阳本地人不会太恐惧。如果慈禧真要将康党赶尽杀绝的话，全国要抓多少人？这个是大逆不道之罪，有核心，有后援，还有外围。我觉得慈禧这一点其实挺明智，每一次不管是政变还是镇压，她都没有株连。

许：当时他的父亲已经被贬，他们家也被彻底地孤立吧？

彭：对，过去是那么荣耀的一个家族，现在门庭冷落。谭嗣同的灵柩被运回浏阳之后，还是办了简单的葬礼，但来的人很少。

许：你觉得谭继洵是怎么看待谭嗣同的死亡，或者怎么看待这个儿子的？

彭：谭继洵的侧室娄氏很能干，又生了几个儿子、女儿，所以谭继洵是比较宠爱她的。娄氏有点离间谭嗣同和他父亲的关系，所以谭继洵对这个儿子训斥比较多，但他还是很用心栽培他的，只是对他前程很伤心，给他拿钱捐官，然后老是迫使他去参加考试。

许：我看文史资料上有一个说法，说谭继洵知道谭嗣同去世之后，安慰李闰说，谭嗣同的名声会比他长久得多，这是真的吗？

彭：这是他的家人口口相传的，他的后代在回忆录里都写到这句话。我想他应该有说过类似的话：你不要伤心嘛，将来复生的名声应该在我之上。谭继洵并不完全是那种保守的人，他不是也写过要改革科举嘛，只是他的步伐更慢一点，更拘谨一点。

许：就你的理解，你觉得谭嗣同的性格中最不可琢磨的是什么？

彭：他在旁人的眼里，说话是很高声大气的，皮肤有点黑，个子比较高，而且他习武，武术练得很好。但是他性格里有柔弱的一面，有很多愁善感的一面，他很重情。他有诗人的气质，你看他十八岁写的诗，是有一点点自恋的。而且他很注重生活细节，他关进狱中之后，要求仆人带手巾、脸盆，还特别写要铜脸盆。

许：还是贵公子。

彭：确实是贵公子的做派。但是他的性格特别倔强，很有主见。从伦理道德上讲，他必须听从父亲，但是他会保持自己的个性。所以我觉得他是一个矛盾体。

许：你觉得他和李闰的爱情是什么样的？

彭：他们的感情非常好。李闰的家教很好，懂礼，又会写诗，谭嗣同很敬重她。他到北京去时，写了一首诗，其中有“养亲抚侄赖君贤”，特别感谢她。我看很多回忆录里写，谭嗣同被杀头后，每到初一、十五，李闰都会去祭奠，而且每次都要写一首诗，把诗写在钱纸上，然后包着自己头上的竹簪，在他坟前烧掉。

任大猛:李闰没有生育，家里后来把谭嗣同的一个侄儿过继给他们做儿子，结果这个儿子在1927年又自杀了。整个家族真是承受了很大的悲剧。李闰后来在浏阳做了很多公益事业，还兴办学堂，她活到了六十岁。

我认为他的死其实就是生，他是真正的向死而生

张维欣，寻找谭嗣同的年轻人

北京菜市口

许：你最初对谭嗣同产生兴趣是什么时候？

张：十三岁吧。

许：为什么呢？

张：我在历史书上看到了他的照片，还有他的一些生平事迹的介绍，就觉得他和历史书上别的人不太一样，所以对他产生了比较特殊的兴趣。上高中以后，就很浅显地从网上和书上了解了他的基本事情。等到考大学，就填报了湖南的志愿，觉得要去他的家乡上大学，那时候确实比较喜欢他了，他已经是我人生当中的灯塔、偶像了。

许：你特意去湖南上学，他对你最大的诱惑是什么呢？

张：最开始是因为他的就义精神，我不否认这一点。但是能够维系我这么多年喜欢他、追随他、做有关他的事情，绝对已经超出了他就义的精神范畴。更多吸引我的，应该是他的人格、才情、魅力、思想，以及他跟别人不相同的高度。

许：最不相同的是什么呢？

张：在我个人看来，应该是他的冰清玉洁，他的这种纯洁体现在他的外在和内在，还有就是他天生具有的这种浪漫主义情怀。

他是个非常浪漫的人，追求美，追求爱，结合爱与美于一身。他有一种大爱，不光是爱苍生，爱天下，爱普通民众，更多是爱世间万物，包括兄弟姊妹、夫人、父亲。哪怕这个世界对我不好，但是我还会报之以歌，他有这样一种别样的情怀在其中。

许：你对谭嗣同这种热情，你的同学们或者你的同代人会觉得很奇怪吗？

张：我一般不太在同辈当中说这个事情。除非有朋友表示出兴趣，我会给他们讲一讲。因为喜欢谭嗣同的人都是爱好广泛、很爱读书的女孩子，她们肯定不会以我为异类，而会以我为同道。

许：这种情况有点像日本少年看坂本龙马的漫画，有很强的投射感。某种意义上，谭嗣同被二次元化了。

张：非常二次元的人物，没有之一。在他的世界里，我们可能感觉到与现实生活的一些差距，现实生活是不完美的，但是我觉得他始终是我们心里的一方净土。

许：所有的人都有黑暗面、缺陷，他的黑暗面是什么呢？

张：我觉得他的情商有点低。有一次，他和一帮朋友聚会，把他的朋友挨个夸了一遍，就落了一个人没夸，那个人回去写日记骂他，说他是神经病。我觉得他这个人，就是我不喜欢什么，我就不喜欢；我喜欢谁，我就好喜欢。他是一个感情特别充沛、丰满的人。

许：如果他活到现在，你们肯定会是很好的朋友。

张：会一起做事吧。

许：会想跟他谈恋爱吗？

张：那肯定啊，能不想吗？

许：现在你觉得理解他最困难的部分是什么？

张：差不多都能理解。有困难的是佛学方面的东西，我就算看得再多，也理解不到位。因为谭嗣同写的诗会给你一种感觉，他已经活了一百多年了，他在翻回头来看这个世界。“死生流转不相值”“直到化泥方是聚，祇今堕水尚成离”这样的句子，以我的年纪和阅历，还有对哲学经典的理解，是达不到他的层次的。

许：你觉得谭嗣同会喜欢你们这代年轻人吗？

张：应该会喜欢吧。

许：为什么呢？

张：因为他是一个特别有脑洞的人。他经常提出一些理论，会让别人觉得，这人有病啊。但是我们可以理解。别看我们差了一百二十年，我们这帮年轻人和他们那时候的那帮年轻人，脑洞是对得起来的。

许：那你觉得，你们这代年轻人跟十九世纪的九零后相比，差什么呢？

张：我们差的东西太多了，根本就不是一个层次的人。他对于哲学的理解，他的文学造诣，还有科学知识，比我们这代人强太多了，根本没有任何可比性，只能说跟他对得上话，我们能理解他。比如说他赴

死，很多人理解不了，但是我们能理解。

许：怎么理解呢？

张：他做这个事情之前，没有考虑值不值，能不能达到我预期的效果，能不能达到我的两个目的，一个是“酬圣主”，一个是“招后起”。他想的是，我要去死，要用我的血唤醒国人，他的死不光是烈士对于革命的献身，更是一种哲学家对于理念的致敬，所以他不会去过多地考虑我的死值不值，而是去考虑我愿不愿意。

他的理念是什么？是“世间万物都是平等的”。什么叫平等？人与人之间是平等的，生与死是平等的，消亡与存在是平等的，他并不认为生就是存在，死就是消亡。他还认为我是一个小我，但是我的理念、我身后的这群人是一个大我，小我在大我中间，因为我死，他们的生才有价值，生与死是一对要相互成全的概念。所以我认为他的死其实就是生，他是真正的向死而生。

许：你觉得你们这一代，大家普遍还有对这种大我的追求吗？

张：我觉得没有，大多数人都是在追求小我。我也不能说追求小我就是不对的，只是谭嗣同的选择是，大我重于小我，他的思想是这样子的。如果有一天，有一个事情或者理念，需要我去献身，我一定会去，只要这个大我是我所认可的。

许：会担心他这种想法被滥用吗？被二十世纪的各种革命滥用。

张：已经被滥用过了，也没有什么好继续担忧的了。已经是最差的结果了，还能怎样呢？

许：理解他、研究他，对你们生活、思维方式的改变是什么？

张：有很大的改变，比如说他造就了我很多爱好，我喜欢上科学、学工科也是因为他。还有我喜欢上诗词、文章、历史、天文也是因为他，尤其是天文，我走了很多地方。还有一点，他对我有非常大的影响，我觉得我有了独立的精神和自由的信仰。我认为我所做的一切事情，包括其他人做的一切事情都应该是自由的，人应该是自由而平等的关系。

许：你觉得未来，谭嗣同这个形象会越来越受到认可和欢迎吗？

张：我做这些事情，就是希望扭转大家对他的刻板印象、脸谱印象。他在历史书上的形象好单一，就是为了革命流血的烈士形象，我不喜欢这个形象，我觉得它好没有人味和人情味。我更希望大家了解，谭嗣同是一个温柔、多愁、敏感、悲观、浪漫的人，追求真理，热情似火又纯洁若冰霜。下一代的人，最好能更关注他这个形象，而不只是关注

他为革命献身。

曾经沧海，又来沙漠，四千里外关河。
骨相空谈，肠轮自转，回头十八年过。春梦醒来么？
对春帆细雨，独自吟哦。惟有瓶花，数枝相伴不须多。
寒江才脱渔蓑。剩风尘面貌，自看如何？
鉴不因人，形还问影，岂缘醉后颜酡？
拔剑欲高歌。
有几根侠骨，禁得揉搓？
忽说此人是我，睁眼细瞧科。

——《望海潮·自题小影》，谭嗣同



“你说什么时候这种价值混乱才会过去？”

“要在里头能够让自己喘得气来，自己能仰着头说我不怕这，不怕那，要人心之自由，胸襟开放。”



始于一页，抵达世界

Humanities•History•Literature•Arts

出品人 范新
出版统筹 恰恰
特约编辑 徐露 胡晓镜 苏骏
营销编辑 张延
版权总监 吴攀君
印制总监 刘玲玲
装帧设计 山川
内文制作 陆靓

Folio (Beijing) Culture & Media Co.,Ltd.
Bldg.16-B, Jingyuan Art Center,
Chaoyang, Beijing, China 100124



一頁folio
微信公众号

官方微博：@一頁folio | 官方豆瓣：一頁 | 联系我们：zy@foliobook.com.cn

描述

[←1]

The Strand（斯特兰德酒店）位于仰光市中心，是一家维多利亚风格的百年五星级酒店。

[←2]

指《西周史》《中国古代社会史论》《汉代农业》这三部作品。

[←3]

本·夏皮罗，美国保守派政治评论员、演说家、作家、律师。

[←4]

林璎，著名美籍华裔建筑师，林徽因的侄女，曾获美国国家艺术奖章。

[←5]

历代中原王朝政府实行的户籍制度，平民百姓被正式编入政府户籍，称为“编户齐民”。

[←6]

琐罗亚斯德，又名查拉图斯特拉，琐罗亚斯德教创始人。该教是古波斯帝国的国教，因信徒在火前祷告又得名为拜火教。

[←7]

一种人才选拔制度。汉代察举秀才、孝廉等承周制，由郡国守相就乡里考察选举，亦称乡举里选。

[←8]

察举制是中国古代选拔官吏的一种制度，主要特征是由地方长官在辖区内随时考察、选取人才并推荐给上级或中央，经过试用考核再任命官职。

[←9]

复社是明朝末期的一个政治、学术团体，早期成员多为东林党人的后裔，故又号称“小东林”。

[←10]

许倬云父亲许凤藻，海军少将，曾参加辛亥革命和北伐战争。

[←11]

杨翰西，民国时期无锡实业家，在无锡创办过各种工厂实业与学校，深度参与地方建设。

[←12]

钱孙卿，民国时期无锡地方著名士绅、巨贾，社会活动家。

[←13]

指江浙战争，1924年中华民国江苏督军齐燮元与浙江督军卢永祥之间进行的战争。

[←14]

大卫·霍克斯，著名汉学家，翻译过《楚辞》、唐诗和《红楼梦》。

[←15]

《文星》是由台北文星书店于1957年创办的杂志，1962年李敖出任主编。

[←16]

1985年，陈映真创办杂志《人间》，以丰富深入的社会关怀为独特风格。

[←17]

1956年由台大外文系主任夏济安教授创办。

[←18]

即《黄金时代》，1992年在香港出版时名为《王二风流史》。

[←19]

由英国历史学家巴特菲尔德首先提出，根据他的观点，辉格史观者相信在历史学中存在演变的逻辑，他们用现在的标准评判过去。

[←20]

熊伟，著名哲学家，30年代初就读于北京大学哲学系，毕业后赴德国弗莱堡大学学习，师从海德格尔。

[←21]

伯里克利时代指希腊政治家伯里克利统治的时期，文学艺术和公民生活都极大兴盛，古希腊进入黄金时期。

[←22]

上海方言，即“不出声，不说话”之意，为《繁花》中频繁出现的方言词汇之一。

[←23]

本文为金宇澄接受采访后给《十三邀》节目组写的一封信。

[←24]

埃德蒙·威尔逊，美国著名评论家和作家，曾任《名利场》杂志编辑、《纽约客》主笔。

[←25]

即约翰·斯图尔特·密尔，19世纪英国哲学家、经济学家、政治理论家，著有《论自

由》。

[←26]

中文简体版译为《新千年文学备忘录》。

[←27]

美国股灾是指1987年10月19日，星期一，华尔街上的纽约股票市场刮起了股票暴跌的风潮，爆发了历史上最大的一次崩盘事件。

[←28]

访谈时间为2020年4月。

[←29]

又称安东尼瘟疫。当时几乎一天就造成两千多罗马人死亡，两位罗马皇帝也先后染疫而亡，罗马帝国由此逐渐走向衰败。

[←30]

十四世纪的黑死病暴发之时，是威尼斯人最早发明了检疫制，并在1347年就制定了“卫生监督员制度”。1374年，威尼斯以一个外岛作为隔离区，任何来自疫区的船舶须在此处逗留三十天，确认无疫病暴发时才能进港。

[←31]

1999年4月16日至18日，在北京平谷县盘峰宾馆举办了“世纪之交：中国诗歌创作态势与理论建设研讨会”，以于坚、韩东为代表的“口语派”和以西川、王家新为代表的“知识分子写作”之间爆发了一场有关话语权力角逐和美学立场的激烈论争。

[←32]

指由成吉思汗之孙拔都结束西征建立的钦察汗国，又称金帐汗国、克普恰克汗国，大蒙古帝国的四大汗国之一。

[←33]

出自北京歇后语，“猴吃麻花——满拧”，意为完全相反。

[←34]

《流放者归来》为马尔科姆·考利所著，是书写美国“迷惘一代”的文学批评经典。

[←35]

邹衡，中国历史学及考古学家，1956年起在北京大学历史系及考古系任教。

[←36]

徐苹芳，著名考古学家，中国社会科学院考古研究所研究员。

[←37]

探方为田野考古发掘的一种基本发掘单位。

[←38]

良渚文化为中国新石器文化之一，分布地点在长江下游的太湖地区，其中心在浙江省杭州市良渚遗址。

[←39]

红山文化是中国北方地区较重要的新石器时期文化，因发现于热河省（今属内蒙古）的红山而得名。

[←40]

区系类型学是考古学中的一个术语，是考古学研究的基础。苏秉琦在20世纪70—80年代提出区系类型观点时，将中国主要区域划分为六大区系。

[←41]

苏秉琦提出新石器时期中国大地呈现古文明“满天星斗”的分布格局，从而对历史考古学界根深蒂固的古中原中心、汉族中心、王朝中心的传统观念提出了挑战。

[←42]

指中央研究院历史语言研究所，中国近代著名的历史和语言学研究机构，1928年成立于广州。

[←43]

指对黄河小浪底水库淹没区内的文物古迹进行的考古发掘。

[←44]

也称为解释考古学，是考古学理论中强调主观解释的一种研究方法。

[←45]

灰坑是考古发掘中常见的遗迹，因坑中填满灰色土壤而得名。

[←46]

李济，中国考古学史上首次正式进行考古发掘工作的学者，被认为是“中国考古学之父”。

[←47]

偃师商城遗址位于河南省偃师市西，被认为是商朝早期都城西亳遗址。

[←48]

2003年，二里头遗址发现了宫城城墙，进而发掘出目前为止年代最早的多院落大型宫室建筑遗址。

[←49]

碳十四是碳的一种具放射性的同位素。由于碳元素在自然界的各个同位素的比例一直都很稳定，人们可透过一件古物的碳十四含量，来估计它的大概年龄。

[←50]

甗，中国古代的一种烹饪食器和礼器，一般为陶制或青铜制。

[←51]

郑州商城遗址位于河南省郑州市，是商代都城的遗址，年代距今3500年左右。

[←52]

指清末民初时期，王懿荣、王国维等大家从中药药材甲骨上发现、缀合、辨识出甲骨文，使甲骨从此成为珍贵的研究资料，避免了人为的继续毁灭。

[←53]

马林诺夫斯基，波兰裔英国人类学家。他提出了通过实地参与聚落生活来书写民族志的新方法，并开创最早的社会人类学课程，故有人称他为民族志之父。

[←54]

葛印卡，一位遵照缅甸已故大师乌巴庆长者所传授的内观静坐老师。现在世界上很多国家都有教授葛印卡内观静坐课程的中心。

[←55]

亚美尼亚是世界上第一个将基督教视为官方宗教的国家。1805—1828年，东亚美尼亚地区并入俄国，西亚美尼亚地区依然被土耳其人控制。信仰基督教（东正教）的亚美尼亚人长期沦为二等公民，遭到奥斯曼帝国当局的迫害和屠杀。

[←56]

南海会馆是康有为的北京居所，他常在此与梁启超、谭嗣同等人共商变法。

[←57]

1897年11月13日，三艘德国军舰突然驶进胶州湾，在不到二十四小时的时间里登陆并占领了青岛。

[←58]

墨海书馆是上海最早的一个现代出版社，于1843年由英国伦敦会传教士创建。

[←59]

袁克文，袁世凯次子，一生诗酒风流，“民国四公子”之一。

[←60]

谭鑫培，著名京剧表演艺术家，出演了中国第一部电影《定军山》。

[←61]

马氏兄弟指马相伯、马建忠。马相伯为著名教育家，震旦大学的创办人；马建忠为维新思想家、语言学家。

[←62]

儒莲，原名斯塔尼斯拉斯·朱利安，法国汉学家、法兰西学院院士。

[←63]

麦都思，英国传教士，自号墨海老人，汉学家；理雅各，近代英国著名汉学家，第一个系统研究、翻译中国古代经典的人。

[←64]
杨文会，字仁山，中国近代著名佛学家。

[←65]
谭延闿，著名政治家、书法家，与陈三立、谭嗣同并称“湖湘三公子”。

[←66]
陈三立，近代同光体诗派重要代表人物，历史学家陈寅恪、著名画家陈衡恪之父。

[←67]
欧阳中鹄，地方教育家，谭嗣同的老师，欧阳予倩的祖父。

十三邀 4

Thirteen Talks

“这样的时代，有这样一个人”

我们时代的头脑与心灵

叶准・蔡澜・王石・汪建
马东・罗振宇・王小川
刘畅・薇娅・李诞
深夜情感电台・二次元

许知远 著

广西师范大学出版社
GUANGXI NORMAL UNIVERSITY PRESS



目录

自序 意外的旅程 许知远
推荐序 礼物般的交谈时光 陈冲
Chapter 01 叶准
学武并非兴趣，教拳却养了我的下半生
学功夫不是出于兴趣，我喜欢的是唐诗宋词
叶问最大的成就是将咏春传到全世界，克服了语言的障碍
Chapter 02 蔡澜
做事情要快活，很好奇地把这一生活完
人生有烦恼是因为你很贪心，A和B你通通要爱
这么辛苦，吃一顿好的可不可以
学习怎么活很重要，学习怎么死更重要
Chapter 03 王石
登顶珠峰没什么特别的，到了哈佛才觉得再生
对于目标，我是个悲观主义者
登珠峰没觉得有什么特别，真正感到煎熬的是在哈佛
民国初的实业家比我们强，八零后也比我们强
哪儿有什么伟大，你成功只不过运气更好些
Chapter 04 汪建
世界是为活得长的人准备的
我们就是一帮擦擦手擦擦泥、离开了土地的农民
生命科学是大众化的东西，我们想让全世界人民受益
基因科学新浪潮由中国掀起，我们是鼓风者
我就没有痛苦，他们都叫我老顽童
华大到底是干什么的？是寻找一种全新的活法
Chapter 05 马东
新鲜的边界会让我有幸福感，但我的底色是悲凉
二十岁上下没有绝望，但我吃完了一生的苦
有价值观的冲突，就会自发地产生内容
今天给这个时代做任何结论，都还为时尚早
我喜欢这个新时代，一点抵触都没有
看得破的都不是红尘，红尘本来就是破的
Chapter 06 罗振宇
过去知识是一种权力，现在我们把它当作一项服务
理想主义是我们青春期的孔雀羽毛
所谓的工匠精神，就是公开自虐
我不是把知识实用化，我是在把知识趣味化
Chapter 07 王小川
我是机器和人工智能的带路党，我们的时代来了
编程是把自己的思想通过技术 注入到另一种生命里去
原来我做的是创造生产力，好多年后才发现梦想很重要
要更开放地向外看，向各种生命体去学习
AlphaGo赢了之后，我们把那天定为搜狗的假期

Chapter 08 刘畅

不介意别人说我是富二代，但“有钱”这个概念太单一了

我骨子里还是想做一个漂亮老板娘，拿把刀

我们总是提前半步，踩住了每一个历史给的转折点

巨大的金钱不是我的后盾，而是我的社会责任

真正懂爱的人有多少，每个人都是孤独的

Chapter 09 薇娅

我不觉得自己是传奇，我是时代的造物

我越来越清楚“我们到底是谁”

我其实是个很无趣的人，我的娱乐方式也是直播

永远活在一个紧迫的当下，我得站起来跑

Chapter 10 李诞

我想活在浅薄里，随时准备好烟消云散

我本来想读哲学，但我也想好好活着

我现在追求的人生境界，就是你一看我你就笑

我是真的享受这个时代，我不想去浪潮中做水花

我是靠别人喜欢赏饭吃的，任何评价我都能接受

很多人都称呼它为沮丧，对我们来说就是生活

我想活在我的写作里，幻觉就是我的逃生舱

Chapter 11 深夜情感电台

做电台就好比戴着镣铐跳舞

我对此充满好奇。得时不时忘记麦克风，不能被它束缚

我只是个听故事的人，不企图为时代做总结

我是一个非常优秀的“护士”，我 都是一针见血

Chapter 12 二次元

逃离现实以后，这儿就是我的生活

重要的是这个爱好能让人年轻

我们比父母那代人勇敢

无法改变，不想接受，就选择吐槽

看漫画，也能够思考世界

图书在版编目（CIP）数据
十三邀.4，这样的时代，有这样一个人/许知远著.--桂林：广西师范大学出版社，2021.1（2021.1重印）
ISBN978-7-5598-3346-4
I.①十…II.①许…III.①名人-访问记-中国-现代IV.①K820.7
中国版本图书馆CIP数据核字（2020）第203541号
SHISAN YAO
十三邀4：这样的时代，有这样一个人
作者：许知远
责任编辑：王辰旭
特约编辑：徐露 胡晓镜 苏骏
装帧设计：山川
内文制作：陆靓
广西师范大学出版社出版发行
广西桂林市五里店路9号邮政 编码：541004
网址：www.bbtpress.com
出版人：黄轩庄
全国新华书店经销
发行热线：010-64284815
北京华联印刷有限公司印刷
开本：889mm×1194mm 1/32
印张：11.625 字数：260千字
2021年1月第1版 2021年1月第1次印刷
定价：58.00元
如发现印装质量问题，影响阅读，请与出版社发行部门联系调换。



始于一页，抵达世界

自序

意外的旅程

许知远

“那么，你最想见到谁？”

我至今清晰记得，2015年初夏的那个午后，在花家地一幢小楼的杂乱会议室里，李伦、王宁、朱凌卿坐在我对面，和我讨论一档访谈节目的可能性。

这是一个意外的邀请。彼时，我正为创业兴奋与忧心，与朋友苦苦支持了十年的小书店，得到了一笔风险投资，它给我们带来希望，以及更多的烦恼。我在小业主与作家之间摇摆，后者的日益模糊令我不安。我亦对自己的写作不无怀疑，我喜欢的一整套价值、修辞在这个移动互联时代似乎沉重、不合时宜。

这个时刻，他们出现了。尽管只匆匆见过，我对他们有本能的信任。李伦谦和、富有方向感；王宁敏锐、细腻；总斜身半躺在椅子上的小朱，笑声过分爽朗，总有惊人之语。

我没太认真对待这个提议。不过，倘若有些事能把我从办公室中解救出来，却不无诱惑。而且，我总渴望另一种人生，水手、银行家或是一个摇滚乐手，总之不是此刻的自己。采访是满足这种渴望的便捷方式，在他人的故事中，我体会另一种生活，享受暂时遗忘自我之乐。年轻时代的阅读中，法拉奇、华莱士更是传奇式的存在，他们将对话变成一个战场、一幕舞台剧。

在一张打印文件的背面，我胡乱写下了几个名字：哈贝马斯、周润发、黑木瞳、莫妮卡·贝鲁奇、王朔、陈冲、比尔·盖茨、奥尔罕·帕慕克、陈嘉映……他们皆在我不同的人生阶段，留下鲜明印记。他们对这串名字颇感兴奋，小朱摇晃着脑袋，说这不是十三不靠吗？

节目就这样半心半意地开始了。它定名为“十三邀”，每一季发出十三次邀请，或许，它们也能构成一次意外的和牌。

我将之当作生活的调剂，每当我因公司管理与梁启超传的写作窒息时，就去拍摄节目。打印纸背面的名单无法立刻实现，我们努力去寻找每一个富有魅力的灵魂。他们大多是各自领域的杰出人物——小说家、哲学家、成功的商人、武术名家、导演、演员，令人不安的是，娱乐界

占据着过大的比例，这不仅因为他们有丰富的故事可供讲述，也缘于他们可能带来的影响力，一个娱乐至死的年代。我多少期待借助这种影响力，对知识分子日渐边缘的趋势作出某种报复。

我和他们穿过三里屯街头、在桂林吃米粉、在无人的电影院里吞云吐雾，还在九龙的武馆里练习咏春拳……最初的目的开始退隐，我越来越被探访过程吸引，我喜欢和他们时而兴奋、时而不咸不淡的交谈，一些时候甚至陷入不无窘迫的沉默。沉默，与言说同样趣味盎然。

这个尝试比原想的更富诱惑。不管多么自以为是，你都不能通过几个小时的相处，就声称理解另一个人。但谈话自有其逻辑，它逼迫双方勾勒自己的轮廓、探视自己的内心。在陌生人面前，人们似乎更易袒露自己。

镜头令我不安，它充满入侵性，尤其在人群中，我尤为不适。我也害怕屏幕上的自己，远离后期制作，也从未看过一期节目，心中亦多少认定，这并非是我的作品。但我对影像产生了新的兴趣，那些无心之语、一点点尴尬、偶尔的神采飞扬，背后的墙壁上的花纹，皆被记录下来，它提供了另一种文本。比起写作，它也是一种更即兴的表达，带来意外的碰撞与欣喜。

我意识到，它逐渐成为我生活的一部分。镜头也没那么讨厌了，它给交谈带来正式感，令彼此的表达更富逻辑与结构。也借助镜头，我的经验范围陡然增加，一些时候，甚至是梦幻的。是的，哈贝马斯与贝鲁奇尚未见到，但我的确与坂本龙一在纽约街头闲逛，在东京与黑木瞳喝了杯酒，与陈冲在旧金山海边公园的长椅上闲坐。

我同样不会想到，在薇娅的直播间卖货，置身于一群二次元少女之中，听罗振宇讲他的商业之道。当接触到这一新的时代精神时，我发现没有看起来那么新，亦不像我想的那样浅。

相遇拓展了感受，又确认了身份。当面前所坐是西川、项飙、陈嘉映时，我清晰地意识到，自己的热情更为高涨，表达更为流畅，期待这谈话不会结束。而吴孟达、蔡澜又让我感受到另一种人生态度，智性与生活之滋味，缺一不可。

我亦遭遇到崭新的困扰，被卷入大众舆论的旋涡。作为一个习惯藏在文字背后的写作者，这实在是个令人焦灼的时刻，我觉得自己掉入了泥潭。偶尔，我也陷入自我怀疑，是不是不该进行这个尝试。

短暂的动摇后，一切反而坚定起来。它还带来一种意外的解放，我愈发意识到表现的重要性。倘若观念得到恰当的表现，它的影响将更为深远。书写也是多向度的，文字只是其中之一，声音、画面、空间也同样重要。

这些对话以四卷本的形式出现在眼前时，给我带来另一种慰藉。我的印刷崇拜再度被唤醒，似乎认定唯有印在纸上，才更可能穿越时间。比起节目，它更像是我的个人作品，我们的对话也以更全面的样貌展现出来。

感激也在心中蔓延。我常对李伦与王宁颇感费解，他们对我的盲目信任从何而来。作为制片人的朱凌卿，尽管常有混乱与饶舌之感，但他的敏锐与判断力，常与我心有灵犀。从小山、刘阳、新力到继冲、正心、学竞、龙妹，我喜欢与导演和拍摄团队四处游荡，在路边摊喝啤酒。很多时刻，我们有一种家人式的亲密，正是这种亲密与信任，驱动着这个节目。需要感谢的同事们众多，我无法一一列举。雷克萨斯的Kevin与Kathy，亦要特别致谢，当Kevin说最钟爱寻找谭嗣同一期时，我感到得觅知音的庆幸。我还暗暗期待，这个节目能延续到第十季、第二十季，如果可能，至少有三十季，邀请每一个人参与对自己时代的理解。腾讯新闻始终是最值得信赖的合作伙伴。

范新给出了出版的提议，并笃信这套书能折射时代心灵。刘靖、晋锋、丹妮、陈麟、明慧和一页团队的编辑们皆参与了编辑与整理。他们都深知，对我来说，一本书永远意味着最隐秘的欢乐。节目的不足，我尚可推诿给导演团队，这本书的瑕疵、错漏，则全归于我。

推荐序

礼物般的交谈时光

陈冲

许知远第一次在上海采访我的时候，我也许是有所保留的，那时我还不认识他。如果现在重新做一回是否会更好些？不过从陌生到了解的过程应该也是有趣的吧。忘了那次我们具体聊到了些什么书，但我清晰记得当时的那份惊喜和感动——这个比我小十几岁的人居然也爱老书——那些我年轻时代迷恋的东西，不，那些我至今仍然迷恋的东西。

2019年的春天他来旧金山，我们一起去了一家叫“绿苹果”的书店，这个不起眼的地方是我在这座城市的圣所。美国的商店一般关得早，但“绿苹果”开到晚上十点半，我喜欢晚饭后来这里逗留，在旧书堆里慢慢翻阅，那些悠哉悠哉的时光是幸福的。孩子们还小的时候，我常带她们来这里买书，后来大些了，她们就把看过后不再需要的书拿回书店去卖掉、捐掉或换新书，呵，那都是在她们发现亚马逊之前。许知远那天跟我在“绿苹果”的书架间闲逛，随意聊着各自喜欢的书籍，一份默契感油然而生，对于生性慢熟的我来说这是很少有的。

后来，我们的对话也经常从书开始。我在泰国拍戏的时候，正逢雨季，雨水蒙住了窗外面的湄南河，把我像蚕蛹一样裹在屋里阅读、听音乐，与世隔绝。接连不断的倾盆大雨让我想起毛姆的精湛短篇《雨》，就跟许知远聊起了毛姆在东南亚和太平洋岛屿写下的一系列悲剧，都是关于亚寒带的欧洲人到了融化与腐蚀一切的热带后的生活。也许我俩都属于那种有古典情怀的人吧，从毛姆的作品，我们聊到悲剧的价值。古希腊思想家亚里士多德认为，只有在悲剧中灵魂才得以洗礼和升华，它是人类精神生活的必要部分，而今天，悲剧作为一个剧种被误认为是负能量。

记得那天我还给许知远发了我酒店的照片，他说很像他在仰光时住过的The Strand[1]，那是他十分喜爱的殖民地式建筑。说到他的仰光之旅，又让我联想起他写的游记，其中提到了我非常欣赏的作者奈保尔。许知远说奈保尔是他的最爱，深刻影响了他观察世界的方法。就这样，我们的对话从毛姆的殖民地作品绕到了奈保尔的后殖民地作品——两个截然不同的人生和时空，两个针锋相对的视角和风格。我们似乎总是这样，问一下互相在看的书，然后漫不经心地闲聊，有一搭无一搭的，却

也说出了不少内心深处的感想。

其实，从上海第一次采访到现在近两年的时间里，我也只见过许知远两回，但是他似乎已经成了一位老朋友。或者用他的话说，是两个小朋友在聊天，傻乎乎的，特开心。或者说得严重一点，我们是为同一种精神而欣喜，同一种人格而坚持，同一种逝去而悲哀；我们是被同一种情操所感染，同一种养料所滋润，同一种温暖所安抚……

人生轨迹中有无数擦肩而过的陌路人，偶尔我们幸运地跟另一条轨迹志同道合一段，也许是半辈子，也许是半天，也许是半小时，都是礼物，值得珍惜。

Chapter 01 叶准

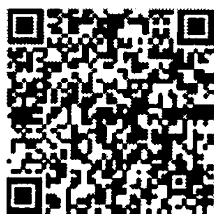
学武并非兴趣，
教拳却养了我的下半生

1924年出生于广东佛山

1972年父亲叶问去世，其后和弟弟叶正致力于推广咏春拳

2010年凭借《叶问前传》获第13届上海国际电影节最佳男配角奖

2011年被佛山市政府授予“佛山市荣誉市民”称号



扫码观看视频

叶准没兴趣与我谈论咏春，他想说的是王国维的《人间词话》。他手边的一本恰好丢了，很高兴地收下了我这一本。他还喜欢听粤剧，在太子道上那间简陋、逼仄的咏春会馆里，我们一边看着弟子们打木人桩，一边听着手机里传出小明星的唱段，她是二十世纪四十年代风靡一时的粤剧名伶。

在房间里，还有一尊叶问的铜像。消瘦的双颊、不无忧伤的面孔，与电影屏幕上的梁朝伟、甄子丹不同，他没那么英俊，或许在活着的时候，也从未享受过足够的声誉与荣光。

叶准是他的长子。一直到二十八岁之前，他从未想过以功夫为业。他是个文艺青年，做过商行的会计，对于父亲的招数没太多兴趣，或许在见到一位叫李小龙的师弟时，也不会有特别的兴趣。

他还是成了叶问的咏春拳传人。他说自己没有特别的天赋，只是自我说服，这也是不错的吃饭的家伙儿。在这个领域，威望随年龄而来，你或许手脚不再似青年时敏锐有力，却获得了一种超然与神秘的姿态。

叶准身上流露着这种神秘的诱惑。在北京的酒店门口，我瞥见正独自抽烟斗的他。一张饱经岁月的面孔，在人来人往的人群中，显出一种

惊人的沉静，他也像一个黑洞似的存在，自动吸纳了周遭的所有喧闹。

很有可能，我浪漫化了这一切。一想到他成长在佛山，经历了陈济棠[2]时代、日本入侵与中华人民共和国的兴起，又见证了战后香港的变迁，我就觉得兴奋难耐，他是另一种浓缩的二十世纪中国历史。

在香港，他陪我去深水埗的天后庙，忆起父亲叶问昔日的落魄，还有在武学上的创新。叶问是第一个用现代语言来传授咏春的武师。当传统武师们用"太极分两仪"来讲授身形转换时，叶准却说:一百八十度转角。这种现代语言容易被年轻一代接受，也更容易被推广到其他文化中。一个在中环上班的年轻女士则告诉我，咏春有一种数学式的精确，令人着迷。

从北京到香港再到佛山，我和叶准的谈话时断时续。在被教授了"小念头"，又喝了大排档的夜粥之后，我也算是叶门子弟，或许也是广泛意义上的江湖之人了，尽管我对自己的笨拙憎恶不已。我也看到，在浪漫的咏春之后，是叶准日常的奔波与操劳。不管电影屏幕上一代宗师的形象多么令人神往，武术仍是个需要苦苦挣扎的边缘人的选择，九十三岁的叶准从不掩饰他的这种勉强。

学功夫不是出于兴趣，我喜欢的是唐诗宋词

许：你对小时候的佛山有什么印象？四五十年代的佛山。

叶：四十年代是日本仔占领的，我们读中学的时候科目不是读英语，而是读日文。1945年日本投降，抗战胜利，再到1949年解放。整个四十年代就经过了三个时期。

许：你遇到过特别恐惧的时候吗？

叶：有。那个时候不是害怕，而是家里很穷，生活很困难。整天就怕没有饭吃，而日本人很强势。不是怕日本人，是怕没有饭吃。

许：四五十年代，佛山练武的人多吗？

叶：不多，国民党时代。日本人之前我更加不知道，我还小。我说的是国民党时代，是日本人投降的时候。1945到1949年有很多人在练，但我自己没有玩，解放后又不兴练武了，因为老要搞运动。

许：父亲是1945年去的香港？决定去香港最大的原因是什么呢？

叶：当时的情况是这样，解放后，共产党邀请他留下，首先要参加学习，学习怎么为人民服务，等等，但是他思前想后，“我都一把年纪，还要我去学习，这个很难适应”，想想就去了香港。

许：小时候对父亲什么印象？

叶：日本人在，又没有饭吃的时候就很不喜欢他。因为看到其他同学的父亲那么厉害。1945年日本投降的时候，自己的年纪大了一点，开始会思考，就逐渐感受到了父亲的心情。

许：1949年到1962年之间，你没有见过父亲？

叶：对。

许：写信吗？

叶：信没有，但是一段时间会寄一点钱回来。

许：那个时候你二十岁出头，当时你对自己、对未来的生活有什么想象呢？

叶：当时因为父亲去了香港，家里只有我和我妹妹，主要是要生活，没有想太远的事情。我后来去教书了。

许：1962年去香港，第一印象是什么？

叶：1950年我曾经去过香港，当时很难找工作，结果就回内地读书、教书，一直到1962年。要说变化，就是比1950年更难找工作。一直到六十年代末才突然变得很容易找工作了。不过因为父亲在香港教了十多年的功夫，父亲的徒弟介绍了一份工作给我，在一家电器工厂里面当会计主任。

许：那个时候看电影吗？看林黛[3]吗？

叶：我不是很爱看电影。我原来在文化馆工作，后来在戏班，一辈子看戏是不用给钱的，所以到香港看电影要给钱，心理不平衡。

许：听说你那个时候对学拳不是那么有兴趣？

叶：我自己平时读了不少书，一直想着要做音乐伴奏、教育或者是文职的工作，教功夫我怕赚不到钱。我结婚很晚，生下大儿子。当时在想大儿子还没有成年到可以自己找生活的时候，我就已经要到退休年龄了，然后看到人家教功夫，好像生活也还可以。所以那个时候我就开始学功夫。坦白来说，学功夫不是出于兴趣，而是为了未来的生活，结果教武术养了我的下半生。所以说人生的事情很难预料。

许：那你最喜欢的是什么？

叶：唐诗宋词。最钟意的是柳永，“忍把浮名，换了浅斟低唱”。

许：学武术之前，你跟父亲的交流是怎样的？

叶：他很想我学武，但是他没有逼过我。就学武来说，不是有心去学，逼都逼不成。

许：练武之前你跟父亲之间会谈什么事情？聊粤剧？

叶：没有什么好聊的（笑）。我刚才说过，曾经有一段时间，我去过香港几个月，那几个月他没有事情做，我也没有事情做。天天在街上，满香港转，不坐车，无所事事。偶然说几句，也不记得是哪个主题讲得多。五十年代大家都没有娱乐，每天两父子就这么漫无目的地逛香港。

许：他是一个很沉默的人吗？

叶：不是，父亲和他徒弟很多话说，有时候很幽默的，很喜欢开玩

笑。

许：你父亲喜欢诗词？

叶：他好像不太读诗词。对古典文学没有我认识那么多，很少听他谈诗词。

许：他学过英文吗？

叶：英文很好，因为当时他在香港念过书。1917年，在香港一间学校叫圣士提反[4]，我们没有饭吃的时候，他们已经在搞帆船，很英国贵族。香港有很多名人、有钱人出自那个学校。有一个香港的名人叫邓肇坚[5]，叶问是1917年入学，他是1918年，他们是同期的校友。那个级别的人都是官二代、富二代。

我那几个月跟他去走路，有印象是父亲走到某个大楼，会说这个大楼的老板是他的同学，这个什么主席也是他的同学。当时我父亲的生活很艰难，但他只是说这是同学，从来不去求他们。为什么我那么肯定是哪个年份，肯定他们是同学呢？因为近年来，有几部关于叶问的电影上映了。叶问在世时可能没有那么出名，但是后来几部电影成了一个热潮，圣士提反书院请我回去做客，他们竟然找到父亲当时所在的那几年的学校记录，复印了一份给我。

许：叶问后来为什么要教拳？

叶：那个时候我就回了内地，我回去之后只有他一个人。当时父亲没有钱租房子，就借住在深水埗一个天后庙。有一天他走到西环，他只能一个人逛街，逛着逛着突然就晕倒了。救护车送他去了玛丽医院，检查是痔疮失血过度。主要是因为他心情太差了，状态很差。医好之后，医院通知家里的人来接他，问他家里有什么亲人又说不上来。一来是因为在香港确实没有亲人，二来也是借住在一个庙里不太光彩，就没有说。又拖了几天，医院说不可能不知道住哪里，又没有亲人。

后来父亲就翻衣服，有一张小纸条，上面有一个电话，是他在佛山时候很好的一个朋友。当时这个佛山人在香港影视业职工总会工作。医院让他打电话给这个朋友，那个老乡就把他接走了。之前叶问在佛山很出名，他就说“叶师傅，你现在怎么搞到这样，这样不是办法，得想想生活”。刚才说过他是在香港影视业工会的一家组织里上班，有一个领导叫梁相，也是练武的，早就听过我父亲的名字，说“要不然您来这里教拳好了”。叶问就答应了。他在那里办了第一个咏春班。梁相虽然是另外一派的教头，也跟了叶问学。所以梁相在行业内被称为大师兄，这个在电影里也出现过，有一个这样的角色，不过没有用他的名字。

许：你看过父亲跟别人过招吗？

叶：没有。

许：从来没有？

叶：不多的，叶问不喜欢打架。

许：你练拳的时候觉得难学吗？

叶：不难。因为我最初去了香港，工作完回来之后，我就在他的馆里面，我就会看。那个时候生活条件很艰苦，父亲是在住的地方教功夫，我的床是折叠床，必须等最后一个徒弟都学完满意离开了，我才能把这个床展开来睡觉。所以下了班，回到家，徒弟还没有走，中间所有的时间是被动地看着父亲教徒弟。虽然没有兴趣，但是没有办法，天天在那里看着听着，看多了之后对功夫的流程就熟悉了，谁做得对，谁做得不对我一看就明白了。所以我一学功夫就进步很快。有时候父亲不在，徒弟来学拳，他们有一些拳理上不懂的东西，就会问我。我虽然没有练，但理论上可以告诉他们标准答案。当时师兄弟对我有一个昵称，叫"庙堂麻雀"，不是和尚，但是天天听人家念经。

许：你跟父亲过过招吗？

叶：试手过很多次。

许：你跟父亲的水平差多少？还是差不多？

叶：很难看到他的功夫水准，因为他会控制。对练是两个人共同学习，父亲很明显在我身上学不到什么。哪怕后来练久了，进步很快，父亲到底到哪个水平我也不知道，因为和他是师父徒弟的关系，不是同门的关系，所以我也无法衡量跟父亲的距离有多远。

许：你练完武之后，有没有过打架这种经历？

叶：我今年九十多岁，这一辈子都没有跟人动过手。小的时候，一起玩的玩伴不敢跟我打，因为我是叶问的儿子。后来又在文化馆工作，当会计主任，工作性质上不太遇得到。后来自己教武，真的在教的时候跟人打架是件很傻的事情。我有一个师兄弟叫赵云，他和我说的话很精彩。他说出来在社会上混，黑社会那种人要多打架，打赢打输对名气都有帮助；职业教拳的千万不要打，打赢打输都捞不着好处，千万要避免。

许：现在九十多岁，人生最开心是什么时候？

叶：过得好的时候应该就是五六年前。那时候得到了一个人生不常会碰到的荣誉。一个是佛山荣誉市民，另外一个是上海国际电影节，拿了一个最佳男配角奖。这几件事情是挺好玩的。

许：学拳学了多久才可以教别人？

叶：要四五年，1981年开始，教了二十多年，每年都去国外。每年大概有四个月不在香港，可以说除了南美，世界各地都教过。

许：香港人什么时候对咏春开始有兴趣了？

叶：咏春的流行其实分几个起伏。李小龙死的时候，咏春有一个小高潮，但当时是因为香港习武之风很厉害，不只是咏春，各门派都很活跃。后来很多功夫失传了，只有叶问的咏春一路到现在，都还是不错的。李小龙的流行比较局限于香港，但咏春流行的地方就不止是香港，也包括内地。

许：你觉得李小龙的电影怎么样？

叶：就一种功夫来说，很能打的就不好看，好像咏春那些打得混成一团的；而好看的未必能打，但是戏剧需要这样。我最佩服李小龙的地方是，他的功夫是将咏春融合在里面，好看又实用。

许：你觉得甄子丹打得好吗？

叶：真打架不知道他能不能打，但是甄子丹很勤奋。他接电影《叶问》的时候，过去的武打明星，包括成龙和李连杰都走了下坡，所以甄子丹就想争一口气，希望功夫片还能再火。他真的很上心去学去练。我有教过他，毕竟他有武术底子，基本上一点就明白。说到勤奋，举个例子，他要学那个木人桩，一学就买了两个桩，一个桩在家里，另一个他去到哪里就运到哪里，一有空就练。所以我很能理解他现在这样的成功。



叶问最大的成就是将咏春传到全世界，克服了语言的障碍

许：六七十年代，邵氏已经拍了很多武侠片，那个时候看不看那些武侠片？

叶：有看。

许：看金庸小说？

叶：也看。

许：喜欢吗？

叶：挺喜欢。金庸的武侠小说和真实的历史衔接得比较好。比如丘处机，在历史上就有这样的人物。有很多真实的历史穿插在，里面，我比较喜欢。他对朝代比较了解，写出来也比较精彩。我个人最喜欢的是《鹿鼎记》。

许：你是不是想做韦小宝？

叶：也不错。这么幸运的人，谁都想做。

许：你觉得你运气好吗？

叶：晚年算是还可以。叶问就不好。

许：你父亲一辈子最遗憾的是什么事？

叶：在他年少的时候，我们的太公很有钱，那时候家族里没有人工作，也不需要工作，太公会给大家钱，结果到日据时期连饭都没得吃，变化太大了。父亲没有跟我说过这话，但我猜想最大的遗憾可能就是这个戏剧性的变化。

许：如果叶问看到现在拍他的电影，你猜他会满意吗？

叶：我估计这个假设比较难成立，第一，如果叶问还活着，是不太会有人想拍他的电影的，所以不太可能看到；第二，拍电影首先要征求叶问的意见，叶问不一定会同意。

许：为什么不愿意？

叶：怕树敌太深。如果人已经不在了，把这个人神化一点，写得天下无敌，不会得罪人；而在世的时候，出于票房考虑就要说得好像天下无敌，这样便会影响别人的生计，大家都会不喜欢，会生出很多仇人来，所以没有必要。

许：你害怕死亡吗？

叶：大家都怕死，但是死亡没得选择，怕不怕都一样。

许：会常想起父亲吗？

叶：会想一下。

许：你觉得叶问对咏春最重要的贡献是什么？

叶：他最大的成就应该是将咏春传到全世界。为什么他能在短短二十年的时光做到这么大的事情，这是有两个原因的。第一个是他鼓励了一些跟他学习过、后来出国留学的人，将咏春在国外发扬。就这样通过外国的校园，进入外国的社会，克服了语言的障碍。第二个原因是在教学员学拳的时候，中国有很多传统功夫是和五行八卦很有关系的，我举个例子，咏春有一套拳叫“寻桥”，其中有一个动作叫“太极分两仪”。叶问不喜欢，他也不把这些老的、比较形而上的俗语放在教授的过程中。这个“太极分两仪”，他直接就说是一百八十度转身，这个是很紧要的。譬如说，我们到外国教功夫，有人给我做翻译，我说这个下脚叫“太极分两仪”，他都不知道怎么翻译；说一百八十度的转马，大家都知道。

曾经有一本纪念叶问出生一百周年的刊物，选中我给它写序言，我就写了一首词做代序，最后两句就是“敢翻旧谱变新声，顷刻全球应和”。这两句话差不多是我对叶问成就的总结。

许：你觉得你对咏春最大的贡献是什么？

叶：建叶问纪念馆就是。建馆本来应该是一件大事，但是别的同门没有给什么支持，只有我自己的徒弟响应。当然了，用的也不是我个人的钱。我有出钱，但大部分的支持是来自当地政府，只是由我出面和国内各方面联系。建成以后，他们又交给我自行管理，这样好一点。这件事情我觉得做得挺好的，在佛山罗村。

许：你觉得练武对性格的改变是什么？如果当年继续做文化工作，可能是另外一种性格了？

叶：我现在年纪很大了，尤其是拿了两个跟本来的人生轨迹无关的东西，一个是那个最佳男配角奖，一个是拿了自己家乡的荣誉市民称号之后，做人就更要检点了。恐惧自己一朝得志，语无伦次。所以时时警惕，处处行为要小心，过马路没有转灯，没有车我都不走的。练武、教

拳也是这样。我写过一首诗："未为浮名迷本性，且随流水逐红尘。"不要被那些浮名弄得语无伦次，应该且随流水洗涤，不做愚蠢的行为。

许：你喜欢现在的香港吗？你关心香港吗？

叶：自己的感觉是现在的香港，政治方面的争吵多过做事。

中国有一句话，家和万事兴，家衰口不停。一个家庭是这样，一个社会也是这样。经常吵架，一定是做不出事情的，我对香港有这种担心。附近几个地方经常吵架的，就是香港和台湾了。四小龙之首就这么被韩国追上来了。最主要的原因就是别人一条心去做事，你是只有嘴巴去说。

许：过去几年大家对叶问这么感兴趣，你觉得叶问最吸引人的特质是什么？

叶：如果说是电影成功的因素，我觉得是时间的问题。如果叶问在世时就拍这部电影，根本就没有人去看的。他已经不在了几十年了，在这几十年里，有很多人接触了咏春，很多人来捧场。这对它的成功应该有很大的影响。另外一个原因是他过世几十年以后，有了更多的老板愿意投资去拍它。这个人刚死，根本就没有人愿意去拍他的主题电影。

许：和同代人比较起来，他身上最不同的东西是什么？

叶：从眼光来说，叶问看得远一点。同时，叶问毕竟是读过书的人，可能会比一些传统的师父更加适应香港的社会。

许：咏春里面也很讲境界吗？

叶：应该说有。王国维在《人间词话》里说过，人生要成大事业、大学问者，必须经过三个境界。第一个境界是"昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路"；"衣带渐宽终不悔"，是第二个境界；"众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处"，是第三个境界。就我来讲，咏春是一个事业，所以觉得还有是一些关系的。

许：你觉得你到了咏春第几个境界了？

叶：应该是第一、第二种。

许：你父亲是第几个境界？到第三个境界了吗？

叶：我觉得没有。"众里寻他千百度，蓦然回首"，就是找到真谛了，圆满了。按照道理来讲，现在还是"众里寻他千百度"。

许：咏春和戏班、粤剧的关系很密切？

叶：说到咏春的历史，我们得说详细一点，因为平时没有人问这个问题。首先咏春也好，别的东西也好，世界上大部分的东西都不会突然冒出来，一般会从量变慢慢到质变。咏春应该也是这样的，咏春也在发展。梁赞[6]在的时候，咏春的量变应该是成熟了。那时候他将前人一点一滴的功夫整理出来，成了今天的咏春。所谓的前人可能也和咏春不是那么接近，梁赞是有很多故事的。他主要的学问都是在戏班收集起来的。梁赞的师父陆锦，人称大花面锦，也是戏班的；还有黄华宝[7]也是戏班的人。梁赞有很多师父，很多都是出自粤剧的戏班。所以我很同意你的见解，咏春有很多根源。

许：叶问喜欢粤剧吗？

叶：喜欢，有一段时间，他都是泡在茶座里。这里还有一段故事。刚刚解放的时候，我在佛山主持一个茶座。茶座最主要是要唱歌，请一些很有名气的歌星、音乐家。有一次请一个叫邓飞的人。吃饭的时候，他问我认识叶问吗。同桌的人笑起来，说我就是叶问的儿子。他马上把他老婆叫来，他老婆是很有名气的歌星，我们也请了她。邓飞问他老婆："知道这人是谁吗？是叶问的儿子。"他对我说："当时我和你父亲一起去泡妞，追同一个女人，结果是我追到了，你父亲输了。为什么？因为我会音乐，他不会。"他说的那个女人，也就是当时他的老婆。从前他和我父亲老一起去茶座听音乐。

后来唱戏的很难赚钱，经济条件不好，夫妻俩都得了严重的胃病，贫困加上病，他们就在海珠桥跳海自杀了。我1962年来香港之后，和我父亲谈这件事情，他也觉得很感慨。真的是很可怜了。

许：为什么你会觉得咏春出自戏班？

叶：粤剧里有一个祖师爷，叫张五[8]，他是湖北人，京剧修为很高，又称张五为昆，昆曲的昆，就是说京剧昆曲两种曲艺都难不倒他。那段历史说雍正期间"不容于经书"，于是他南下佛山，组织琼花会馆，粤剧因此得到发展。白纸黑字写的是"不容于经书"，实际上就是造反，他是天地会的人。但他不仅戏剧上很厉害，还是一个武林高手，一只摊手（咏春的基本动作），独步武林。所以粤剧的祖师是摊手，咏春的祖师也是摊手，其实都是指张五他们。在佛山还有一个轰轰烈烈的人物李文茂[9]，也是戏班的，是一个很出名的文武生，他培养了很多武术上的后人。后来的起义也不能说他不成功，在太平天国的年代，他一直打到广西，但最终失败了。他当时培养了很多能武的人，不是所有人都跟着他去搞革命，有的留在了佛山继续发展。特别是咏春的招数，就是出自这里。

许：所以咏春是一个反叛者的艺术。

叶：可以这样说。为什么佛山成为全中国武术的发源地，是和反清复明有关的。当时枪炮没有那么流行，要造反，要搞革命，就是依靠拳

脚。

许：为什么都聚集在佛山了？

叶：我刚才讲了就是因为“摊手五”。其中一个原因就是祖师爷干这个，还有一个原因是佛山的经济发展非常好，交通也是四通八达。

许：在你小时候，黄飞鸿是不是很有名气？

叶：那是不同年代了。比叶问的年代还要早，和叶问的师父同年代。

许：叶问小时候应该听说过黄飞鸿吧？

叶：应该听说过，很出名。

许：咏春为什么从十九世纪末反叛者的武术变成了二十世纪富家子弟的权利？

叶：刚刚说了，起义的时候很多人是没有去的，其中包括梁赞，所以后来他就跟这事情没有什么关系了。之所以后来基本上只有富家子弟学习咏春，最主要有两个原因，第一个就是咏春讲究的是师徒关系，不能教得太多，只能教三四个。他的生活费一定是要这三四个徒弟支付的，所以学习咏春比其他功夫贵很多。而且学功夫是长期的，这样一来，能够负担起的非富即贵。第二个原因就是，很多有钱人的儿子，都会学习中国的传统文化，写字、画画、功夫。当时学就是学，不会拿它们作为赚钱的手段。包括叶问也是，不会拿这个东西去赚钱。所以叶问之前，咏春发展得一点都不理想。别人都说咏春是富二代的功夫。叶问被逼来到香港依靠功夫吃饭之后，第一个改变的就是形式。他改变了教学的方法，不是一定要自己带徒弟，徒弟之间也可以相互学习。这个改变带来了很大影响，令咏春有条件得到广泛发展。

许：你家祖上是做什么生意的吗？

叶：我也不知道。也不是很有钱。就是当时罗村，现在纪念馆那地方，有很多人是姓叶的。早几代之前，就是我爷爷的爷爷，突然带着这些人迁到桑园。至于他为什么有钱，因为要追溯到五六代之前，所以我也不太清楚了。

许：所以你还记得，在日本人来之前，你家里生活还是很好的？

叶：日本人来的时候，我十四岁，读初中一年级。其实也不是很有钱，就是太公有，可以分一些钱给大家，于是造成了整家人都不会去打工。一共一百多人，都是吃太公的，没有人打工。后来日本人突然入侵，到他们1945年撤退，一百多人剩下不到二十人还活着，全部都是饿

死的。我妈妈生了七个孩子，在那个时候死了三个。

许：你是不是会一点日语？

叶：记得一两句。第一句学的就是，这些是什么东西？印象很深。

许：你在1962年之后，碰到过李小龙吗？

叶：见过，但说不上交情很深。我到香港的时候，他已经去了美国读书。

许：对他什么印象？

叶：印象不深刻，就是听父亲说练功夫很勤快。

许：李小龙说他练习功夫是一个自我发泄的过程，从中重新理解自我是什么人。你练功也是吗？

叶：每个人的环境和情况不一样，李小龙是真的喜欢这个东西。对我来说，练武是被迫的，环境所迫，不太有这种感觉，或者是受到家庭传统的影响，可能大家的想法不一样。

许：你打了五十年的咏春，发现自己其实没那么喜欢？叶：现在无所谓喜欢不喜欢了，它变成生活的一部分了。

许：在你心中咏春的哲学是什么？

叶：咏春，乃至中国武术，都是中国传统文化的一部分，咏春和中庸之道有很密切的关联。

许：为什么咏春和现代武林好像没有关系？

叶：为什么咏春和武林关系不大，是因为它在做自己的东西。很多别的门派也都是这样的。其实教武术或者练武的人，最聪明的就是干自己的东西。练自己的武，别的东西别去参与，这是最聪明的。

Chapter 02 蔡澜

做事情要快活，
很好奇地把这一生活完

1941年出生于新加坡，祖籍广东潮州

1963年定居香港，长期任职邵氏、嘉禾等东南亚最大制片厂的电影监制

1989年与黄霑、倪匡合作主持《今夜不设防》，创香港同时段电视节目的收视纪录

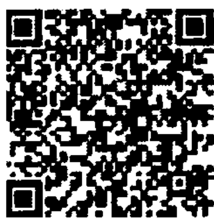
1992年进入餐饮商界

2007年在深圳开设蔡澜美食坊餐厅

2012年担任中央电视台纪录片《舌尖上的中国》总顾问

2014年创办个人品牌“蔡澜花花世界”，出售由他本人监制的各类食品、酱料及茶饮

2016年出版作品《蔡澜旅行食记》



扫码观看视频

穿过九龙城的菜市场时，我刻意问了蔡澜一些关于蔬菜、活鱼与鲜肉的问题。很有可能，他看出了我的不自在，转而和我谈论他父亲参与北伐的经历。

很多时候，我讨厌自己缺乏日常生活之乐。我从不理解“食不厌精”，只要是来自云贵川、有辣椒相伴的菜肴，就能让我开心；我也不讲究酒的年份、产地，只要它不那么难喝，就让我欢欣雀跃。唯一让我在乎的是气氛，熟识的朋友与陌生的地点，都让我尤为放松。在仰光街头伴着缅甸啤酒，吃一碗牛肚，在亚历山大城的楼顶餐厅尝到了剁椒炒鸡

蛋，都是我难忘的美食记忆。

在一个真正的美食家面前，我羞怯于自己可怜的经验。所幸，我们很快就来到楼上的大排档，一炉火锅与一瓶X。已经等着我们，两杯酒下肚之后，我的顾虑一扫而空。

我是带着加缪的一个判断来见蔡澜的。这位英俊、早夭的法国作家曾说，一个感官主义者，必定也是一个道德主义者。一颗敏感的心灵，必然是同时对食物的味道、女人的香气与他人的痛苦开放。而蔡澜，这个倜傥的美食家、电影制作人、专栏作家，被公认为华人世界最令人羡慕的享乐主义者，该怎样面对自己的道德困境？倘若生活在一个充满了不公不义的时代，享乐意味着反抗还是逃避？

蔡澜对此避而不答。但这并不影响一场美妙甚至亢奋的谈话，两个小时后，XO已下去大半瓶，我感到自己几乎要飞起来。而蔡先生，仍保持着他老派绅士的风度。



人生有烦恼是因为你很贪心，A和B你通通要爱

许：你父亲那一代“五四”青年，到南洋去，其实也蛮苦闷的吧？

蔡：有他们的苦闷，有他们的思乡啊，所以我父亲的笔名叫柳北岸[10]。从那边看，中国是北边嘛。

许：那时候郁达夫应该也在新加坡待过。

蔡：待过待过，是我父亲的好朋友。郁达夫到了南洋，能够跟他聊得来的人也不多，我们家在蓝天戏院，隔壁就是郁达夫住的旅馆。下面是旅馆，上面是舞厅，都去跳舞啊。他送我父亲很多字，后来郁风（郁达夫侄女）说要做全集，我父亲统统给她了。我父亲是那种人，他没有留给我，即便知道儿子喜欢也不行，那边更亲。

许：郁达夫在生活中是什么样的人？

蔡：很乱的。

许：所以王映霞跟他分手是有道理的。

蔡：有道理。

许：但这也是中国文人的一种性格了。

蔡：没问题的嘛我觉得，有什么问题？

许：他真的是有才华啊，写得好。

蔡：是，诗已经很厉害了。

许：我觉得很遗憾，写古体诗的传统消失了。

蔡：对。我父亲特别喜欢古体诗，但他又认为要有突破，所以他写新诗，但他的新诗是押韵的。那时候我也在报纸上写文章了，我说这种什么屁诗，用笔名骂了他。他很生气，说这个人不知道是谁。我就偷偷笑。

许：你十四五岁写文章，那时候的偶像是谁？

蔡：没有特别的偶像，也没有特别想模仿谁。那时候看的翻译书

多，比如希腊神话，《一千零一夜》。我父亲是身教。我们是四个孩子，他一买两大袋书。那时候的书应该不贵，两大袋，一回来往客厅一倒，你们选。我姐姐大概受冰心的影响，我哥哥喜欢看一点商业，我就喜欢看比较虚无一点的小说。所以他就一直买，买这些给我，买那些给我姐姐，买那些给我哥哥，他知道这条路怎么走。

我很多地方像我父亲，年轻的时候穿西装打领带，我父亲喜欢打黑领带。包括我父亲教我的准时、守诺言。

许：所以姐姐当校长是有道理的。

蔡：有道理，绝对有道理。

许：最初去日本上学什么感觉？

蔡：我从小就喜欢喝酒，我偷我母亲的酒喝。留学的时候到了，我那时候画画的，我母亲问我要去哪里，我说我要去法国，我画画。她说不行不行，法国人到处喝酒，你去一定变成酒鬼。我说那么我去日本吧，我也喜欢日本嘛。我母亲说，日本好，日本人是吃白饭的，你去日本吧。她不知道白饭可以做酒的，她也不知道有一种东西叫清酒，她那时候没有去过日本。那么就决定去日本。

我最记得我在日本的时候，沟口健二死掉了。报纸上写，沟口健二死了，我们再也出不了一个沟口健二，黑泽明死了我们还有很多黑泽明。把黑泽明气死了。这个也可以看得出，他们很不喜欢黑泽明，因为他是个洋派嘛。

许：当时日本是左派运动嘛，反《日美安保条约》。那是非常激烈的时代。

蔡：我们那时候在学校里面已经有这些学生运动了。我记得同学中间有一个驼背的，警察拿了催泪弹枪打到他的背，他不感觉到痛，他拾起来丢回去。

许：你看到村上春树回忆六十年代的日本学生，你觉得他写得对吗？

蔡：村上没有经历过什么，是很浅薄的一个人。

许：你小时候喜欢看雷马克[11]，后来呢？

蔡：起先是看所有最晦涩的东西，《战争与和平》，每天看。经过那个时代以后就开始什么都看了。

许：小时候看《约翰·克利斯朵夫》，非常英雄主义。这种英雄主义

在你心中是什么样的？肯定还在，不可能丢掉的。

蔡：丢掉，丢掉。《战争与和平》怎么会记得，没有了。年纪一大通通没有了。而且发现不值得。

许：会觉得背叛了自己的青春吗？

蔡：没有什么背叛，每个阶段都不同，那个阶段你就要经过，看你经过得高级不高级。

许：你今年七十五了，人生可以分成几个阶段呢？

蔡：就是一开始到现在，很好奇地把这一生活完。我说人生有烦恼是因为A和B你通通要爱，你两个都爱，因为你很贪心，所以烦恼就来了。我们现在就是把所有烦恼的事情弄成最简单的，像电脑那样，0和1，有了一个答案你就不会烦恼，我现在的情形是这样。

许：年轻时候有过选择困难症吗？什么时候开始比较自在地做选择了？

蔡：现在比较可以放下。我看到很多人办公室都写“自在放下”，但是都放下不，自在不了。弘一法师最厉害的一句——自性真清静，诸法无去来。他已经讲得很明白了，你不必去搞那么多。

去看丰子恺吧，就会回归自然。他二十几岁写了一篇文章，叫作《渐》。这个已经解释了很多了。这个“渐”字，他说在无形中渐渐地在转变，但是我的理解是一下子的转变。我很年轻的时候出道，十几二十岁。一桌人坐下来，我永远是最年轻的。一坐下来，忽然间我就想到了，有一天我一坐下来我会是最老的。果然，这句话好像昨天在讲，我现在已经是最老的。

许：喜欢鲁迅吗？

蔡：看完了以后，我更喜欢他弟弟，没有那么尖酸刻薄。亦舒早期就受一个作家的影响，叫她看鲁迅，把亦舒看坏掉了，看得尖酸刻薄。我跟亦舒讲，我说那个年代，你看他弟弟的话有多好，到现在她还尖酸刻薄。我喜欢周作人多一点。鲁迅的小说无可否认，经典的经典，但是他那些散文，那些骂人的东西不欣赏。真的是没有他弟弟那么可爱。

许：那你怎么看他弟弟和日本人合作这个事情？

蔡：后面这个真的很难讲。你说是汉奸也好，怎么样也好，我认为他的著作是好的，而且你只能够讲你喜欢不喜欢，批评都没有资格。

许：中文作家你还读谁呢？

蔡：中文作家，当然把所有名著都看一遍。我看书喜欢所谓的作者论，把他所有的书都看完，那才叫看书嘛。但是如果著作很多的，像我这种，就很难了。

许：对，两百本，怎么看啊？

蔡：不过我那些很容易看，说正统又不是正统，所谓文学又不是文学，所以艺术界、文学界一定要把我摒出去的。他们不认我的，他们不知道怎么归纳。我说归纳成洗手间文学好了，一次看完一篇。如果那天吃的四川火锅的话，就看两篇吧。

许：我觉得你那是明末小品文的延续，应该是那种感觉。包括李渔啊，应该是你最喜欢的生活方式吧？

蔡：最喜欢，最向往。

许：其实你看起来生活在现代，实际上也是生活在过去的一个人。

蔡：都会吧，文人都会这样吧。

许：对于享乐，我不知道这是对现实的反抗，还是对现实的逃避？可能是同时发生的。比如在明末清初，做李渔这样的人是一个选择。但是在这个时代，做一个享乐主义者意味着什么呢？

蔡：在任何时代都可以，想通了什么都可以。还有最大的问题是你敢想不敢想嘛。这个世界上有不同的人，不同的看法，你自己的思想说怎么样，你就往那边去，可以改变的。

这么辛苦，

吃一顿好的可不可以

许：其实食物和社会心理、政治结构都有关系的。香港的食物和它背后的社会心理是什么关系？

蔡：香港不想那么多，香港人就是说——我这么辛苦，我吃一顿好的可不可以？那么就开始吃一顿好的。吃一顿好的很贵，不要紧，我们这么辛苦，我们花多一点钱。一花钱的时候，这个好的东西就来了。香港有一个很特殊的地理环境，是个非常集中的地方。泰国菜来了，日本菜也来了。日本人来了以后说，我们在日本开寿司店，一个礼拜从筑地进货两次，你们进六次。筑地两次，九州两次，北海道两次，我们特别肯花钱。人家说“我们上海有钱，我们追得上”——不能，因为你不能自由进口。

许：日本人的食物和他们的民族性格是什么关系？

蔡：他们是一个爱干净的民族，所以他们对食物的安全意识比别的地方强。他们对食物的观念，像开一个餐厅，他们有一句话，你把我的“のれん”保住。什么叫“のれん”？就是开门的时候挂上去的那块布——暖帘。他们不要赚得太多，只要开得久，就胜利了。他们比较把功利主义摆在一边，更愿意这块老招牌做得久一点，好胜的个性比赚钱还要厉害。所以百年老店那边很多。

有一些特色，在有些地方特别明显，有些地方就不那么明显，因为生活节奏慢。比方说有些东西新加坡没有了，吉隆坡还有。吉隆坡有一种“沙嗲”嘛。先用竹叶编好，把饭包在里面，很香，切成一小块一小块，蘸酱吃，很好吃。现在嫌编这个竹叶麻烦，结果放在一个塑胶袋里面。我说你拿一个保险袋给我干什么？被我破口大骂。我说新加坡的东西没有吉隆坡好吃，新加坡人又骂我了。事实是不好吃。人家节奏慢，小贩的东西才好，节奏一快，完了。

许：你怎么看英语世界的美食批评家呢？

蔡：When you cannot，you teach.（越做不到越指手画脚。）

许：这个太刻薄了吧！你感觉美国的、英国的、意大利的、西班牙的、日本的、中国的美食评论家，差别非常大吗？

蔡：还是有某个地位在那边。这些人也不是白白成为评论家的，他们也是争取回来的。但是这些人往往一变质就完蛋了。我说好吃，大家去吃，因为大家相信我。为什么大家相信我？因为我自己给钱，不是人家请的，所以我可以畅所欲言。

你去香港看，很多餐厅都有我的照片。是因为大家说蔡先生拍一张，我就拍一张。我吃了不好吃我也没有办法说我不拍。我吃过了，非常喜欢，我就报答人家。（指旁边一家店）这个几十年了，我写一张字给他——“胜过鲍参翅肚”。这种很普通的东西我更喜欢。

周润发和他们拍过一张照片，你去看。这些都是老街坊、老朋友。

许：香港当时是黄金时代，七十年代末到八十年代末，你怀念吗？

蔡：我不能。太怀念的话，你就要沉迷了，不可以。你永远要新一点，新一点的东西总是比怀旧的多一点。而且学习的过程，从学习到变成专家的过程很过瘾。我们练书法，从不会练到会，到最后写草书的时候，我的老师说可以像划艇桨，等于是在一个小艇上，用桨。我们写的时候整个身体都在摇动，多过瘾的一件事情。

许：你的书法跟美食有关系吗？

蔡：我发现写文章是不可以醉的，否则你的思维就不精密了。但写诗可以的，写书法可以的。醉的时候特别自由奔放，尤其写草书，真的，最近我开始对草书着迷。

许：你最着迷谁的草书？

蔡：黄山谷，一流；元稹，一流。

许：王羲之的字，喜欢吗？

蔡：基础，等于素描，你要打好基础。不要说基础没打好就坐直升机来了。

许：加缪说，一个人如果是个感官主义者，一定是个道德主义者。或者说如果这个人想成为一个道德主义者，必须是一个特别敏感的人。你怎么看？

蔡：食物是本能嘛，我们常常忘记本能。吃得好的话自己高兴，对别人也好，再简单不过的道理。吃得好就很健康的。我认为健康有两种，一种是精神上的健康，一种是肉体上的健康。不敢吃这个不敢吃那个，怕来怕去就是怕出毛病来了。你吃一块不要紧嘛。而且要减肥最好吃好东西，吃了好东西就不能吃坏东西了，就可以减肥了。

许：你最长一顿饭吃多久啊？

蔡：好几个好朋友，一面吃一面聊天，都聊到天亮啊。年轻的时候。

许：在香港住了这么多年对它的归属感强吗？

蔡：很强，香港还是最好的地方，有生活，有人的味道。如果香港住不下去我只有住纽约了，只有这两个地方住得下。要不然就去巴塞罗那，那我是喜欢的。

许：你觉得香港精神是什么呢？

蔡：拼命嘛，拼搏嘛，节奏快嘛。你到电梯那儿一看，有一个"开"一个"闭"，那个"闭"给人家按得模糊了。你看到过马路的时候那个红绿灯嘀嘀嗒嗒的吗？世界上从来没有这么快的。以前我在纽约我追不上人家，现在纽约人来这里追不上香港人。我是一个性子很急的人，因为我母亲急嘛，所以我也急。所以我要做东西很快，一定要做十几样东西。

许：最有野心是什么时候？

蔡：当然是在邵氏那几年了，一直想说拍一部好一点的戏啊，一直说对不起自己，太商业了。

许：后来怎么想通的呢？

蔡：你要对艺术有良心，要对老板有良心，对人有良心嘛。

王家卫的作品，有多少个人死在他脚下啊？有多少老板亏本啊？有多少人支持才会有王家卫作品？我就明白了一个道理，你如果有太强烈的个人主义，你不要拍电影，因为电影不可能是一个人的，它是全体创作。所以我开始写作，一张纸，没有人控制我，想做什么就做什么，做不好我撕掉了。

许：从八十年代初到现在写了三十多年，最顺利的是什么时候？

蔡：刚开始的时候精力比较旺盛，同时写两个专栏，"龙门阵"[12]一个，《明报》上一个。"龙门阵"那边写故事，《明报》那边我就写人物喽。黄霑、林燕妮、倪亦舒，那时候什么都是最鲜活的，能够在那边写是很光荣的一件事情。

许：金庸的管理能力也很强吗？

蔡：很强，他江浙人那一套，节省啊。金庸其实人蛮幽默的。亦舒说加稿费加稿费，金庸很木讷，讲不过她。吃了饭回去写了八张纸，解释今年怎么困难，所以不能加稿费。我会告诉亦舒，我说留下来拿去拍卖，那才值钱呢。

亦舒又抱怨了，《明报》那时候在七楼，没有电梯，要走上七楼才能找出纳拿稿费，所以我本来想住八楼的。当年古龙很狂，说"我现在写

什么就卖什么”。我问比方说呢？他说，“比方一个爸爸一个妈妈，生了七个女儿，嫁了七个丈夫，这样就卖钱了。”我就讲给金庸听，金庸说“我也可以”，我问他要怎么写。“一个爸爸一个妈妈，生了七个女儿，嫁了八个老公，文章来了。”

许：你最早读金庸是在新加坡，报纸上连载的吗？

蔡：报纸一来，我姐姐先中毒，我第二个中毒。报纸一打开，这半边是一个小说，那半边是另外一个。报纸一到我家里，撕一半，你看一半，我看一半，急成这样。金庸是大师，到现在我也始终认为是大师。他们把我们拉在一起，弄成“四大才子”，不是胡说八道吗？人家大师了，我们是三个小流氓。

许：为什么很多外地人会觉得金庸有点伪君子呢？

蔡：你总要讲人家一点不好那才像人嘛，对不对？他很厉害，很多人物都给他写尽了，很多人性都给他写完了，很难。外国也没有几部小说可以把你想象中的人写尽的。

许：你觉得邵逸夫先生身上最厉害的是什么？

蔡：不停地学习，不停地动脑筋。他有一本笔记本，很大年纪了用笔记本，字写得很小。我从来没看过这么努力的一个人。我那种努力完全是学他的，一件事情要努力做好它。他说“蔡澜啊，生意不好了，我们的戏都已经开始不卖钱了，怎么办”，我说“那怎么办？我们拍点色情片吧”。我们这行如果要活久一点，我们什么戏都应该拍的。

许：你觉得他最大的弱点是什么呢？

蔡：他的问题是他一面倒地去搞那个商业片，他不知道文艺片也可以赚钱。他的思想还没有到那个层次。我说邵先生，我们一年拍四十部戏，四十部都赚钱——那时候黄金时代嘛，我们拍一部不赚钱的怎么样？第四十一部，不赚钱又怎么样？他说，第四十一部也赚钱更好。因为他没有这种观念。你给他看英格玛·伯格曼，他说什么东西。他不能接受。

学习怎么活很重要，

学习怎么死更重要

许：你最初做电视节目的时候，镜头整天对着你，你烦不烦？

蔡：我在拍电影的时候，我对着那些女明星。她们调皮捣蛋，我就对自己发誓，有一天我站在镜头前面的时候，我一定很听话。

许：你觉得做这么多不同的事情，哪件事情最有天赋，最得心应手？

蔡：我对食物很了解。我知道西方人的口味，中国人东南西北的口味，所以现在要是有一个大财团想开发新产品，我一天可以帮他开发十种。我自己开发很辛苦，现在这个年代先给租金压死了，给百货公司、超级市场，把你掐得死死的，我从来不喜欢给人家掐死的感觉。这是做事情要快活的年代嘛，为什么要给你那么剥削。好在有互联网。

许：你现在最想开发的产品是什么？

蔡：莪什么都想开发的，食物我最了解嘛，饮品又好卖送人又高兴。我主要是拿来送人。送女孩子，很高兴的知道吧。

许：如果选一个朝代，你想生活在什么时候？

蔡：还是现在。因为现在太容易得到资讯了，有太多新技术给你学了，我一直学。而且为什么这么老了还要拼命赚钱？因为有什么新科技我就买啊。我很大方啊，我买一个送人一个。要是我生活很紧的话，我哪里可以得到这些快感。

许：金钱是自由嘛。在你心中史蒂夫·乔布斯是怎么样一个人？

蔡：另类，另类，外星人。好啊，你拼命做，我拼命享受啊。

许：但手机这个东西，它看起来有很多自由，但其实又变成一个新的牢笼。

蔡：你不当它是就不是。

许：如果你生在晚清会是什么样的生活？

蔡：抽鸦片。没有钱，抽不起的叫败家子，有钱的话怎么败都败不了，不然怎么叫福寿膏呀？

许：你抽过吗？

蔡：一次。九龙城里面是什么都有的，脱衣舞、吸毒，什么都有。我当时要拍一部戏，要去里面考察一下。因为我说不进去不行，进去才知道。就带着导演，跟一个在那边很吃得开的人，还带了一个探长。到了九龙城去看人家抽鸦片是什么情形，一看，他们说蔡先生来一口吧，没有试过的东西总要试一试。忽然间这个罩得住的探长罩不住了，上来说快点走了，有警察来抓人了。我说“你不是警长吗”，他说走啦，我说好。

倪匡跑到香港大学去演讲，问学生：“你们放学了以后，有没有去喝酒？”他们说没有去。“有酒吧没有？”很少。“你们读大学来干什么的？来我家吧。”就带到家里去。其中有一个学生跑去报告，从此倪匡再不受邀请去大学演讲了。

许：华人还是非常压抑的。中国传统文化里从来不真正地尊重自由。

蔡：所以我最想做的就是拉丁民族嘛，我认为活得最快乐的是拉丁民族。我以前很忧郁、不开朗的一个人，后来我一旅行，就知道原来人家可以这么活的。

许：这是什么时候的事？

蔡：我十几岁已经开始旅行了。去日本之前，我去过马来西亚，到过很多地方。去日本的时候我又去了韩国。后来又因为拍戏的关系，什么地方都去了。十二三岁的时候，已经看到那些马来少女，开着水龙头，围着一条纱笼，就在那边洗头发。

许：现在最让你感伤的是什么？不可能没有。

蔡澜:我是一个把快乐带给别人的人，所以有什么感伤我都尽量把它锁在保险箱里，用一条大锁链把它锁起来，把它踢进海里去。

许：有没有碰到某些女人特别理解你这个保险箱，理解你感伤这一面的？

蔡：没有。一些老朋友理解的，倪匡兄当然理解了，这些不必讲的。

许：你父亲那代人身上都有中国文人的忧国忧民之心，包括顾炎武说的“天下兴亡，匹夫有责”，你父亲讲的“读圣贤书，所为何事”。这个东西怎么平衡呢？

蔡：后来你发现，吃吃喝喝后才可以平衡。

许：我很喜欢这句话——“读圣贤书，所为何事”。这件事情困扰你吗？

蔡：不要把包袱弄得太重，没有必要。要是我一个人可以改变的话，我就去洒热血，断头颅。我可以去。我认为有时候我没有这个力量，改变不了。所以我就开始逃避喽，吃吃喝喝也是一种逃避嘛。三十几岁，我已经回来香港，我已经明白，这个大局我改变不了。

许：那这过程应该有点痛苦吧？

蔡澜:有。但是不讲了。

许：我觉得应该讲的，我希望你有一天写出来，这个对下一代非常重要，对你自己也重要。西方有很强烈的自我分析的清教传统，自我分析可能不一定解决，但也会解决一部分。

蔡：解决不了。这个是我跟你最大的分别。

许：你说过很多黑暗的东西，把它放到箱子里沉下去，以及很多东西无法改变。我记得是宋代哪幅画里，森林着火了，小鸟去衔一点点水浇火。你怎么看中国文人的这种传统？

蔡：也是也是，基本上都要这样。但是要有一个过程，你做过，这种事情也做过了，那么就做另外一种事情。不冲突的。匹夫有责，我明白。你能做的时候你就去做了。你要重点出击，不能够只牢骚几句，有什么用呢？对吗？

许：你一直向前看，识时务者为俊杰，要捕捉时代精神，但是中国传统文人又是很崇拜失败的。“春花秋月何时了，往事知多少”，一个失败君王啊，大家觉得美。你对中国文人崇拜失败这事是什么感受？

蔡：我从前很欣赏，现在不会了。从我要买最贵的器材，从我要穿最好的衣服开始。

我开始做生意了，以前我听到“生意”两个字，我说脏得要死嘛，我不要。以前很多朋友给我很多机会，通通不要。后来我开始做生意了，我那些朋友骂，谁说的做生意是不好的？谁说的无奸不商？谁说的？回头来看，“生意”这两个字是活生生的意思。我朋友又来讲了，奸商怎么讲？我说，商者，商量也，我先跟你商量，你愿意了我才奸你嘛，我没有拿枪指着你嘛。这个过程很好玩的。

许：你人生最大的恐惧是什么？

蔡：没有。

许：真的没有？

蔡：我很喜欢讲一个故事，不知道你听过没有，听过了，容许我重播一次。我曾经去外国旅行，在飞机上，会遇到气旋，所谓气旋是忽然间飞机飞到一半有一个真空的状态，这时飞机会一直降，可以持续五分钟，蛮恐怖的。我旁边坐了一个澳洲来的大汉，抓住扶手两边。等停下来之后，这个澳洲大汉很讨厌我的眼神，就问我死过吗。我告诉他，No，No，我活过呀，你活过你何必怕死呢？我相信我活得比一般人精彩一点，所以我不怕。

许：什么时候开始注意到死亡的？

蔡：第一次接触当然是宠物死亡啊。第二次接触是我一个大舅被一个坏学生诬告，枪毙了。那是我母亲的大哥。我开始想死亡，为什么要哭成这样，就一直看死亡的书，看了很多。后来旅行接触更多了。再后来好朋友一个一个走了。大概你在其他地方也看到过，我说学习怎么活很重要，学习怎么死更重要。但中国人从来不去谈。

反正是要来的事情，为什么不去聊呢？我在墨西哥拍戏的时候看到炮仗，要买来放，他们说蔡先生不可以，这个是死人才放的。我说你们死人这么欢乐？他说是很欢乐，我们常常死人，因为我们的人很短命，我们医学不发达，我们还有一个亡灵节。所以他们了解死亡，他们接触，他们拥抱。这些是我学习的过程。我的旅行完全是学习怎么生，怎么死，怎么活。

Chapter 03 王石

登顶珠峰没什么特别的，到了哈佛才觉得再生

1951年生于广西柳州

1977年毕业于兰州交通大学

1988年正式成立万科，任公司董事长兼总经理

2003年成功登上珠峰

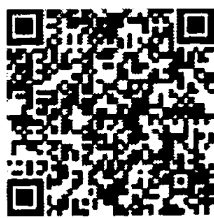
2011年赴美国哈佛大学留学

2013年在剑桥大学访学

2017年正式辞任万科董事会主席

2018年正式宣布出任华大基因第一大股东华大控股的联席董事长

2019年入选中国海归70年70人榜单



扫码观看视频

王石拓展了这一代企业家的维度。他从商业出发，进入了更广阔的领域，以社会领袖、新生活方式的倡导者的面目出现。他管理一家巨无霸公司，登上世界主要的山峰，不知疲倦地推广体育运动、环保概念。

尽管已取得非凡的成功，他身上仍有种无法抑制的自我证明欲，似乎无法面对片刻的目标迷失。在以色列海法市的一家露天餐厅，王石坦言心里的焦灼，他这一代人成长于集体主义氛围，经历过人生的戏剧性起伏，知道被孤立、遗忘的后果。

看似自由，王石却过分在意社会标准。倘若停止扩张，引人赞叹，他就陷入某种不安，他不是一个能够自我满足的人。

倘若你与他一起散步，谈天，听他的那些故事，你总会被他的能

量、好奇心所征服，尽管有时你期望他不那么自律，偶尔失控。



对于目标，

我是个悲观主义者

许：你什么时候意识到身体上的舒展与竞争是特别重要的？中国传统文化是排斥这个东西的。

王：还是和我的家族有关系吧。我母亲的家族属于人口很稀薄的一个游牧民族，我们很小的时候，小学二三年级吧，就被放出去散养，像放羊一样。我自己一个人回姥姥家，要走二十里山路，那时候就八九岁啊！我就是这样长大的，本身就对户外运动有一种天然的……

许：亲切。

王：对！像知识分子那种书卷气，我是没有的，更多是很野性的东西。小的时候，田径、排球、篮球、足球，我什么都喜欢，可我什么都不行。先是乒乓球，我的水平在当时能考上业余体校了，算是不错的，但也只是在业余体校里不错，再往上就不行了。后来打了三年，就放弃了。然后就全力以赴踢足球，踢足球踢到校队，当板凳队员。再一个就是登山，二十世纪六十年代初中国人从北坡第一次登顶珠峰，那是我心目中的英雄，登山对我来讲简直太神圣了。

许：那时候你多大？

王：八九岁。

许：这么小就埋进那个种子了！

王：对，少年时代的情结，这是一个。再一个是，我父亲家是在山区，我母亲家也是山区，暑假寒假就是回山区，所以我对山一直就有一种特别的感觉。对户外体育活动的爱好，我觉得还是受父母潜移默化的影响。就我父亲来说，他当过红军，走过二万五千里长征啊；我母亲是锡伯族，经历过大迁徙的民族。

许：但你的竞争欲是怎么来的呢？

王：我们那个时候还受苏联文学的影响，就家里来讲，我受我大姐影响。我大姐比我大四岁，她对自己的要求非常非常严格。当时她未来的目标是成为居里夫人。她非常喜欢读书，有自己的一个小书橱，两个抽屉，下面那个放了很多藏书，我特别想看她的书。后来我就知道，把上面的那层抽屉抽掉，就可以从里面拿书了嘛！

许：偷书，这是很多人的共同记忆。

王：对，后来有一次，我刚把那抽屉打开，就发现上面挡着一个硬纸板，写了两个大字——“住手”，当时就吓得一哆嗦。你刚才问自律是怎么来的，严格来讲，是因为我大姐。那个时候我是很自卑的，除了打排球我还有点感觉，其他的体育活动，个儿都不够。

许：什么时候开始不再困扰了，解决了？

王：那当然是登上珠峰之后。因为一定要证明嘛。

许：所以你在事业上的成功都解决不了这个问题，还需要通过体育来解决。

王：是这样。实际上，对于人生，我小时候有很多幻想。我曾经幻想当一个火车司机，当然这个持续时间不是很长。另一个是当外科医生，我觉得这是救死扶伤，太伟大了。再一个呢，是成为福尔摩斯那样的侦探，那时候我不知道有李昌钰[13]。但是我从来没想过我会是商人。

许：回到小时候，说说你最初读到《红与黑》是什么时候，什么场景，什么状况？

王：读《红与黑》那是在部队上。

许：当时于连一下就打动你了吗？

王：于连本身没有打动我，主要还是它的背景——资产阶级大革命的时代。

许：剧烈变化的时代。

王：《红与黑》这个书名本身就带有非常明显的符号性，是那个时代的一个隐喻。真正打动我的人物，应该是狄更斯的大卫・科波菲尔。这个人物小的时候很不幸，父亲早逝，母亲改嫁，之后连母亲也早早去世了，继父还虐待他。好在他有一个非常贴心的、有钱有地位的姨妈，收留了他，改变了他的生活。但他的成长还是一直遭遇各种不幸，不管是追求幸福，还是追求爱情。所以大卫·科波菲尔的一些经历给我的印象是更深刻的。

许：个人的挣扎、成长，让你最激动是吗？

王：对，那是真正打动我的。此外还有《荆棘鸟》，澳大利亚一位女作家写的小说。一种鸟能唱出最动听、最感人的歌声是什么？是把荆棘一直扎进自己心脏部位而唱出来的，就是绝唱。

许：那你渴望这种绝唱吗？

王：我不知道，就是觉得生活本身是不如意的，如何在不如意中，为了你所如意的去寻找、去追求。当然这个过程中，你会有非常多意想不到的新矛盾。好像慢慢你就会发现，如果你在相当年轻的时候追求过某个目标，实际上目标是什么也不重要了，重要的是这个过程。对于目标，我是个悲观主义者。

许：你会担心自己的生命也是昙花一现吗，你会希望以什么角色被人记住？如果生命真要结束的时候，你希望别人怎么铭记你，或者因为什么事情铭记你？

王：我没有这样想过。

许：真的没有吗？你这样一个个人英雄主义这么强的人。

王：因为之前我想的都是未来的事情，我死后别人对我的评价，我没来得及想。等到我来得及想的时候，结果已经不重要了，关键是这个过程，是在你还有意识的时候，你觉得你知道应该怎么做，这才是重要的。所以我原来是个悲观主义者，现在已经有点谨慎的乐观了。

如果真要说有什么担心的话，就是没法摆脱作为一个正常的人，作为一个正常的中国人的那种担心，比如说活着的时候不要拖累后代，不要给社会造成负担，所以你就得健康地、头脑清醒地活着。

如果要说此时对人生还有什么眷恋的话，那不就是亲情吗？至于声名，我们这个民族这么大，能在某一个时期里曾有过声名，这已经很好了。

许：你的孤独感比以前减弱了吗？

王：至少现在是没有孤独感了，因为我又感到了温暖，很多人又开始接受我。当然并不等于那时候没有人接受我。

许：这还是外在的，有没有那种内在的、更深层的孤独，跟外界无关的那种孤独，有吗？

王：孤独感，我到了深圳之后就一直有。让人产生真正的、最大的孤独感的有两点。一是对死亡的恐惧和规避，二是你对这个社会的不了解，而这种不了解，会造成一种孤独感。过去的那十几年，通过差不多十年的登山，我克服了对死亡的恐惧。2008年之后到现在，尤其是2011年到了哈佛之后，我对这个世界的认识整个都变了，这时也有了工具，有了手段，有了沟通的渠道，也看清中国在整个世界中的位置，你会发现，如果你愿意去拥抱这个世界，你也有这样的能力，这个世界是接受你的。在这个时候，你说的孤独感也依然是有的，但更多的是喜悦，是一种另外的惊喜。

惊喜首先在于你遇到了这样一个时代，一个可以长寿的时代。生命

只有一次，它是个概率问题，古人都说人生七十古来稀，而且当时老年的状态都非常不好，但在这个时代你不但可以长寿，还可以很健康。我很庆幸这点。

人活到一定岁数才会打开，才会想去求知，但等你有机会去求知的时候，往往时间不允许，年龄不允许。但在这个时代，你比过去的人至少延长了二十年寿命。所以你还可以去学习，你开始知其然又知其所以然。

而且你会发现，经过这么多年的打拼之后，你的社会地位和可动用的资源要比以前多很多，你要做的一些事情比以前容易得多。很多事情不是在拼你的一己之力，或者拼你带领的这个团队，你更多的社会资源其实是在构建平台，让你得以一块一块地往前走。然后你突然发现，过去让你产生悲观主义的一些东西，现在突然给你打开了一扇门，让你可以更多地去做自己想做的事。但至于能不能做，最后做成怎么样，那结果重要吗？不重要。因为无论结果如何，你已经得到了你的自知，你的自为。

所以我觉得去经历这个过程本身就是享受，在这个过程当中，你可能还会遇到一些挑战，会让你去思考这样做值不值得。最令人担心的其实是，你对挑战已经没有兴趣，你对新的事物已经失去兴趣。

许：你的好多想法开启了我，我觉得这几年你真的没白折腾自己，没白折磨自己。

王：所以我就觉得，我是在哈佛再生的，因为我登两次珠峰都没感到再生。我最在乎的就是今生——真正的对手不是别人，不是外界，而是自己。当时在哈佛，我到底要不要放弃？因为其实我没有来自外边的压力。我是个企业家，我在那儿混半年、混一年都没有问题的，但我不能蒙混我自己。

人是有生命的动物嘛，但是生命还是不要太长，我不会觉得生命应该一直延续下去，因为总担心自己会变得多余。你当然渴望长寿，但是你又没做好长寿的准备。如果你没做好准备，对亲人、对社会都是一个负担。从社会生物学的角度来讲，这个人就已经是多余的了，生命就是这样。

许：你这么怕成为多余者，怕不被需要？

王：是怕成为负担。人的生命中最不能割舍的，不是青春之类的东西，更多的还是感情。

许：感情？

王：嗯。你真正不能割舍的是什么呢？不就是亲情嘛。比如说我父亲去世，我没有这个思想准备，所以到现在都觉得很遗憾。

许：你觉得自己是个好父亲吗？

王：我不是个好父亲。

许：这事困扰你吗？

王：这已经过去了嘛。就是在应该陪伴孩子的时候，总觉得感情可以以后再弥补。

许：是不是这一代人普遍面临情感上的缺失，从小就缺。这代人挺特殊的，很小的时候就卷入到极大的社会动荡里面，对所谓的亲情温暖，普遍来说是体验得很少的，这是不是时代的某种特征啊？

王：应该是吧。

登珠峰没觉得有什么特别，真正感到煎熬的是在哈佛

许：你之前想出国是打算干吗去呢？读书？

王：对，读书。

许：还想去读呢？

王：还想去读，甚至联系了伯克利，选的是社会学专业。

许：那挺适合你的。

王：一直到五十岁才放弃了，才安心说，好吧，你就是个商人了。到五十岁，我才承认自己的身份。所以我不认为商业上的成功对我来讲意义非常重大，我不这么认为。当然现在这种想法又开始改变了，而且恰好中国现在需要商人，也现代化了，在这当中你又可以去扮演一个角色，我觉得这也挺好。

许：所以这种身份焦虑困扰你蛮久的？

王：那当然是了。

许：但是也变成一个动力了？

王：确实是。中国传统文化里头一贯看不起商人，这个让我焦虑了很久，而且我能感觉到文化人骨子里对商人是有一种鄙视的，更不要说平常得去打交道的官僚系统，他们也有，我对这个非常敏感。当然这还不是最主要的。并不是说因为他们看不起我，所以我也看不起我自己。

再就是我也不喜欢当房地产商。从功利主义角度来说，是做个金融公司好，还是搞房地产好？那我当然愿意搞金融。搞技术，还是做房地产？我当然愿意搞技术。但职业是职业，喜欢是喜欢，职业是解决生存问题，而喜欢是解决你的兴趣问题，你可以把这个分开。

另一方面，我之前没有意识到，我太个人英雄主义，为了自己什么都不顾。

许：后来是怎么意识到的？

王：等我意识到已经是十年之后了。因为我到了哈佛之后就放弃登山了，放弃登山不是放弃个人英雄主义，而是一种选择——到底是第三次或第四次登珠峰难，还是在学校完成学业难。实际上这是两种山峰，一种有形，一种无形。你登珠峰也就熬两个月，而在学校这儿熬着，第

一，没头儿，第二，能不能完成，能不能真的顺利度过去，你不知道，甚至做作业要做到凌晨两三点钟，早晨七点半就起来，因为早课是八点。那时候人已经到了精神崩溃的状态，你就会思考你再这么熬到底值不值得，你只是访问学者，又不是要拿个硕士或者拿个博士，你晃晃就回去了，要蒙混过关其实很容易的。但我的问题是，放弃了会不会后悔。我六十岁才到的哈佛，如果放弃了，我不可能等六十五了再重来一次，我担心我到那个时候会后悔，后悔当时为什么不再坚持一下。所以，放弃登山，其实也是个人英雄主义的体现。

许：这个其实更强，是另一种个人英雄主义。

王：但是到了剑桥之后，我就去划赛艇了。其实，我2001年就开始划赛艇，划赛艇的时候也是个人英雄主义。本来是八人艇，我却不和队员们合练，从本质上来讲，这根本不符合划赛艇的精神，划赛艇就是要一块儿练，需要互相配合。

真正到剑桥之后，这就是人家剑桥体育的一个招牌，我自然而然地就被纳入这个系统了，才发现我和人家比，年龄、经验，各方面都不如。在中国文化里，你是老板，你来了，第一是欢迎你，第二是迁就你。到了剑桥谁迁就你？人家即使迁就你也不是因为你是老板，而是因为你的状态。但我发现进入这个团队之后，人家却能让你很舒服，而不是说要让你难看，显得你不如别人。人家就是照顾你，因为你加入了就是属于这个团队的，队员们更多是在你最好的状态下慢慢跟你配合。人家不把你当成弱者，划赛艇的精神本身就是要齐心协力，在齐心协力的情况下，每个人的状态都很好。于是你突然发现，现代工业文明中最为典型的协作，强调的更多是整体，而不是个人英雄主义。慢慢融入这里之后，我才体会到，划了十二年赛艇，我整个是个混蛋。

许：这个过程对人的考验挺大的，应该有很多懊恼和自我反省？

王：它是个渐进的过程，当你意识到之后，你一下觉得自己的境界全变了。但是我也不确定这是因为去了哈佛、剑桥，还是也有年龄的原因，我不知道。但至少我觉得非常值得，从某种意义来讲，这是我人生中很大的一个跳跃。

许：你在哈佛做作业那段时间，压力最大的时候快崩溃了，每天做到半夜，然后早上起来上课，是不是从来没有这么无助过？之前这么多年，没有遇到过这种情况？

王：对，太无助了，之前从来没有过。

许：这个无助持续了多久？

王：从第一学期到第二学期，差不多快两个月吧，就这么长时间。当时为了过语言关，我不能见中国人，因为见中国人就会讲中国话，那

时候就得让自己完全封闭。

许：你这么折腾自己，给自己找罪受，在这个过程中肯定想过放弃吧，后来是怎么熬过来的呢？

王：那时候经常感觉人生漫长，一天二十四小时都在熬，经常熬得简直觉得明天都熬不过去了。

但其实人生也苦短，一年很快就过去了，我还没学到什么东西。原来我准备就是念一年嘛，后来不行，还得延长，延长到第二年时，突然发现时间之快啊，出乎想象。因为我缺少四年的本科训练，如果虚荣心不那么强，我应该在哈佛念上四年。怎么两年半就跑了呢？因为我在剑桥那儿也注册了，也拖了一年了，剑桥就说，给你留的办公室就算了。

虽然哈佛是名校，剑桥也是啊，我一听都下逐客令了，就赶紧过去了。哈佛那一段，事后觉得真是炼狱，登珠峰再怎么难，我都从来没这么觉得过。所以应该这样说，登珠峰没觉得有什么特别，没有濒临死亡的那种感觉，只是觉得死亡也并不是那么痛苦。真正感到煎熬，熬不下去，是在哈佛。

许：你觉得那两年半，除了对自我认识的改变，对你知识结构上的改变大吗？

王：实际上有两个方面。一方面是系统的逻辑训练，当然我指的不是专门的系统逻辑训练，是我选的本科生的通识课，其实对思维逻辑是非常有好处的。你知道你的起点在什么地方，落点在什么地方，你更清楚该怎么表述，也知道怎么与对方沟通，这个比以前要清晰得多。

另一方面是对西方宗教的认识。原来我很疑惑，他们怎么会信，真的有一个绝对权威的上帝存在吗，真的相信死了还有另外一个世界吗？古人会信，是因为那个时代的局限性，现在这么多高科技的发展，他们难道还是那样来认识世界的吗？我原本根本不接受有神论这一套东西，但来了哈佛之后很快就意识到了，更重要的是在宗教背后支撑它的文化、思想基础。现在，从东西方信仰来讲，我从一个无神论者过渡为一个不可知论者，下一步会不会过渡到一个有神论者，我不知道。这个转变也可以说是要解决我的一个困惑——信仰对我意味着什么。我和我姥姥很亲，她是农村的，信道教。

许：信道教？

王：她信道教，在中国传统的农村、山区，大部分人基本是信道教的。但怎么都没想到，我父亲一去世，我母亲很快就成了一个虔诚的佛教徒。因为她对我父亲有牵挂，只有这样才能转移这种感情。我是不信佛的，但是我母亲这么信，我得表示孝顺。每次出差，见到庙我就烧香拜一拜，回来说给她听，她就特开心。后来甚至为了让我母亲高兴，我去出差时哪怕离寺庙远着呢，都会专门去烧炷香，回来讲给她听。

许：老人家开心。

王：开心。所以我怎么都没想到的是，她去世之后，我去庙里已经成习惯了。你说这是不是真正的信佛，不是，但是你会发现，你最初的目的已经不是很重要了，这成了一种仪式感。在宗教信仰当中，这个仪式感是非常非常重要的。我也开始对一些非科学、非理性的事物怀有某种敬畏感，这在过去是没有的。意识到这一点之后，反而感觉原来的状态比较焦虑和不自在。

许：因为以前的焦虑和不自在，太多是建立在个人的某种成就或者某种扩张和征服上，跟这个有很大关系。

王：对，当然。

许：因为停止征服，停止扩张，你就会觉得很焦虑，或者说其实扩张和征服本身只是给人带来短暂的满足感，不能带来一种充分的支撑，是不是？

王：是这样。但即使停止扩张，也只是表现上变化了一下而已，本质并没有多少变化。比如比尔·盖茨已经成了首富，他现在突然说把钱全捐出来，你说他是停止扩张了吗？

许：找到了另一个维度。

王：另外一个维度是，我不是能赚多少钱，而是我能贡献多少钱。可能这个比那个扩张更厉害，因为它更能进入人的内心，只是表现形式不同、解释方式不同而已。

许：对你来说呢？

王：我觉得从进化心理学上来讲都是一样的。它们都是较量，登珠峰也是一种较量。

许：学知识、学文化也是较量。

王：你说划赛艇不也是另外一种较量嘛，现在我还会带弱者，过去我是排斥弱者的。

许：这是真正的强者的标志。

王：对。

许：你觉得你现在的扩张和动力，比以前更强了吗？

王：我觉得我的顶点已经过去了。什么意思呢？就是说你没道理再占用主要资源。资源就这么多，你占多了，会影响下一代。这完全是另外一个维度，就是你应该扮演什么角色。我觉得我体现的价值已经和过去不一样了，更多是表现在听我讲话的都是年轻学生，我就告诉他们，我要讲的是你们的父母应该听的。实际上我更希望影响他们的父母，而不是去影响年轻人。应该谨记，从生命进程来讲，新陈代谢，老了就是老了。如果你不承认老，认为你还很强，这是非常非常糟糕的，因为你会抑制后代，这是毫无疑问的。

原始森林里，各种物种都在竞争，竞争阳光、水分、空气。大树的过度覆盖会让其他物种得不到充分的生长空间和营养，包括它们的后代。而作为中国人，我觉得这是非常沉重的一个命题，我在做一种尝试。我们中国人不信神，就信人嘛，就是信强者。实际上中国的传统就是老人政治，老人政治就是绞杀后一代。老一辈太强，最后却不能延续了。最典型的像王永庆，“经营之神”，但是他一走，整个家族就混乱了。我是个中国人，也受中国文化影响，但我希望我打造的万科不是这样。

许：这种意识是什么时候开始有的？

王：应该八十年代就有。

许：这个东西怎么来的？

王：我到深圳已经三十二岁了，到深圳之前，我当过兵，当过工人，当过工程师，当过外贸干部，经历非常丰富。从某种角度来讲，我比同龄人要成熟得多，考虑的问题也多得多。尽管对未来不清楚，但是我知道一定要做一番事业。我为什么要到深圳，其中很主要的一个原因是我自卑，另一方面又不服气，想做一番事业。到深圳之前，我已经算好，我如果在机关里做下去，我这辈子会是什么样子，甚至追悼会怎么开，悼词怎么写，我都清清楚楚。

许：你当时想的悼词是怎么样的？

王：标准的老干部悼词，当然会不错，但是一定很乏味，而且连奏什么哀乐你都知道。你再不愿意，也是安排好的，包括家属的哭哭啼啼这些。既然连这些都想到了，你说我还在这儿待着干吗，所以我有机会一定要去闯一闯。我那时就是这种状态。

民国初的实业家比我们强，八零后也比我们强

许：九十年代初，你开始意识到建筑跟城市的规划或者跟时代的精神状况密切相关。过去二三十年里，我们建了那么多新房子，它们会怎么传递我们时代的精神状况呢？未来的人会怎么看呢？

王：你是指我们的后代怎么看，还是说从国际上来看？

许：都可以，横坐标、纵坐标都可以。我就很好奇，比如说我们现在看到一座建筑，它砌成这样，我们就觉得它是这样的时代状态，我们看到过去的庙宇、四合院或者苏州园林，就感觉它们能代表中国当时的状况。如果有一天，我们开始稍微远距离看一下现在的中国，盖出了这么多的房子，它代表一种什么样的精神状态呢？我觉得它们就是一群面目相似的东西，是精神世界层次较低的一种表现。

王：我明白了，因为你提到了相似性。我们现在总有一个困惑，说现在是千篇一律，什么都一样。但实际上你如果真的和建筑专家在一块儿研究，你会发现从具体的城市来讲，是有不同的层次感的。古建筑其实当时来看也是千篇一律的，只不过现在留下来的会让你觉得不一样。



许：所以你觉得不算千篇一律？

王：实际上，不用去担心千篇一律，因为从历史上来讲，它保留不下来，一定会被淘汰，千篇一律并不是中国人的特性，这是其一。第二个问题是什么呢？我们的传统建筑是平摊开来的，这和建筑材料有关

系，一直是用砖木结构，这就决定了不可能建得很高，也不能有石建筑那样的承重力；另外，无法长时间保存，防火和虫蛀等方面不够好。现在我们突然有了西方的技术，如何往高处盖，盖什么样的建筑形式，对我们来说这是很大的问题。显然这方面我们还没能让高层建筑找到带有中国传统符号的语言，所以无论是从国际上还是从我们内部来讲，对现代建筑的应用和使用应该说评价是不高的。简单来讲，这是由于我们和西方文明的同步进程断掉了，一直到八十年代改革开放才重新开始与世界接轨，所以在这方面我们就跟不上形势。

我曾经读到高阳的《红顶商人胡雪岩》，敬佩得五体投地，但是读了一些西方关于管理的书后，才发现胡雪岩的经营方式不行。

许：什么时候意识到胡雪岩这种方式不行？

王：应该是九十年代初。那时候我真正重新开始思考，自己作为商人，和日本商人没有可比性，和工业发达国家的、经受过资产阶级革命的这些商人相比，也难以望其项背。就可比性来讲，只有跟民国初期中国的第一代资产阶级比。

许：就是张謇他们？

王：对，张謇他们。我们这一代比他们差远了。他们那种胸怀，他们那种能力。

许：还有志向。

王：我们差远了。所以对于万科，我是非常清醒的。我那时候曾说，应该五十岁就辞去总经理职务，开始去登山，有意识和公司疏离。我不去登山，也会离开公司，就觉得要形成这个制度。

在去年的世界五百强企业中，万科排到了三百二三十位。如果没有意外的话，明年应该可以进到前三百名。

许：你对万科最终的期望是什么？

王：我期望它一代一代能接下去嘛。最终的期望是能适应市场的变化，还能进一步国际化，就继续这样发展下去。

许：你希望自己活在中国文化的高峰期吗？

王：我没有这样去想过，虽然我知道很多知识分子一说都是北宋，或者南宋，那个我真没有。

许：对，回来说说你做的那个关于日本江户时代的研究，关于日本的转变，你得出了什么结论？

王：先说说我第一次去日本的感受。当时我对日本的认识，和我们过去接受的教育完全不同，再加上改革开放之后，接触到日本的商品和日本的企业，像丰田、松下、日立、三菱，等等，都是很鲜活的，傅高义甚至写出了《日本第一》这样的书。

第一次到日本我好像并不感到陌生，一切都觉得很熟悉。当时日本也不像电影里展现的那么全盘地现代化，所以到东京之后你会发现，它还保留了很多“二战”之后的痕迹。我记得当时日本处于泡沫经济的前夕，那是1984、1985年，之后到1988，1989年就出了问题。我当时去参观一所精神病院，院长来接待我们，我记得他的秘书既处理行政事务，又是他的保镖，有点像旧式武士的那种感觉。没想到一席话间他谈的都是忧虑，他告诉我们为什么这么多人的精神出了问题，因为他觉得日本的经济再这样发展下去——这样的高度增长——会出事的。果不其然，他忧虑的那些事几年之后全发生了，这给我的印象特别特别深。显然，如何解读日本这个社会，解读日本人现在的忧虑，对我来说，这是业务关系之外的一个层面。

另外，我还非常喜欢浮世绘，非常喜欢。之前我真正研究的第一个课题，就是浮世绘和中国文化的关系。

许：你怎么看待马化腾和马云的崛起呢？在年龄上比你大概小半代人吧，他们好像突然之间成了世界级的商人，很短的时间里完成了这样一个过程。

王：很少有公司可以这么深入地影响日常生活，这样说吧，比起马云，我和马化腾之间更好比较，我们都是深圳公司。我从九十年代初就成了全国性的人物，大家开始关注我。

许：作为一个商业领袖，那个时候已经很明显了。

王：到2000年之后，马化腾出来了，甚至我和他同过台。马化腾在公共场合的表现和年纪有关系，也和性格有关系，他是羞于表达的。

许：很谦逊是吗？

王：当然是很谦逊了，我多少都是咄咄逼人的。互联网从刚开始的BBS、博客，到现在的微博，我都觉得太好了，你说出什么东西，马上就有回应，我特别喜欢。尤其到了一定的职位之后，你是被好听的话包围着的，但互联网上你不知道对方是谁，他骂你你也没办法。

许：变得挺孤单的。

王：嗯，所以有很多对你不友好的、破口大骂的人。大家连对文化人都不以为然，比如余秋雨先生，觉得他都是心灵鸡汤，不过我挺喜欢他的。但是他有时候万一说话不注意，那肯定招骂，他就索性罢课、罢工，我觉得这已经属于不能接受新鲜事物了。

许：回到马化腾的问题，你一开始怎么看这样一个年轻人？

王：微信绝对是自己在颠覆自己，在应用很多新的东西，而且微信不仅仅是在模仿西方的产品，更有自己的创新。万科做得再好，也没人会害怕你，但是电信害怕马化腾，就是因为微信，有了微信，相当于长途电话是免费的，这会直接冲击他们。微信的很多创新完全来自另外一个世界。当然最开始冲击我的还不是马化腾，真正的冲击来自当时的“超女”选秀。

许：是吗？

王：哎呦，那个对我冲击太大了。湖南卫视搞的这个节目，我本来觉得和我没有什么关系，但是我的一个朋友在赞助这个节目，我就很纳闷，我得看看他为什么要赞助。结果一看就一发不可收拾，哎呦，追着看。为什么呢？你会发现其中的竞争关系。我三十二岁到了深圳之后，这么多年来就是在竞争中成长起来的，真是在惊心动魄中一步一步过来的，没想到唱个歌还有这种方法，十二个人唱完往底下那一站，有两个就要被掉的。

许：这么直接。

王：那么直接，那么赤裸裸，我受不了——顶多是十二个人回到幕后，最后上来十个，说那两个人已经掉了，我比较容易接受这种方式。我就想，如果是我女儿站在那里会怎么样，当父母的哪受得了这个，更何况她本人。我突然发现，八零后的独生子女比我们强啊！他们是看着广告吃着麦当劳成长起来的，和我们的观念不一样啊！另外，她们还都有粉丝团，要互相联络，要拉赞助，你会发现组织能力完全比我们强啊——那种号召能力，那种组织能力。还有为什么会追着看呢？它很多不是新歌，是老歌新唱。

许：唱到心里去了是吗？

王：哎呦，那完蛋了，因为老歌你很熟悉，但是完全用现在更容易接受的节奏唱的。那时见到人我就问，“超女”看没看？他们觉得很奇怪：什么“超女”？我说你去看看吧。他们就说你怎么对这感兴趣？我说不是我对它感兴趣，而是将来你们的手下就是这些人，你不了解他们，不了解他们的喜怒哀乐，不了解他们的思维方式，你怎么管理他们啊？

后来不是周笔畅和李宇春开始嘛，争谁是第一。我当时猜的是周笔畅，你知道为什么吗？不是说我喜欢周笔畅，是因为支持她的是广东粉丝团，更有钱。当时投票是，一个手机只能投多少次，很多商人一花就是三十万、六十万这样来投，我当时就说肯定是周笔畅赢，我是完全从商人的角度去判断的。

许：你对李宇春是什么印象？

王：我觉得这个比较有意思，你难道不觉得她比较中性吗？我是说性别上比较中性，这就代表着一种审美情绪。

许：新的潮流。

王：她的嗓子比较男性化。这个是超女对我刺激特别大的地方，开始重新认识八零后，重新来解读他们。实际上我在2008年度过危机的时候，万科的员工已经有百分之六十是八零后。当时很明显，他们不像年纪更大的员工，总是对我做出正面的评价，但慢慢你会非常欣赏他们。后来我发现腾讯的文化真是把握得挺好的，并不是增长得非常快的新公司都是这样的，在这方面我对腾讯是刮目相看的。

哪儿有什么伟大，

你成功只不过运气更好些

许：你明明可以去过那种更放松的生活，读书，发呆，找不同的人聊天，不用去费劲创造新品牌，也是一个非常美好的人生，为什么不这么做呢？

王：因为五十岁时我给自己的定位就是企业家，这点非常清楚，我的经历、我的做法都是企业家式的。我从被动、不情愿，到接受这一点，再到从民族的角度来看，我认为我们的企业界确实太有必要进行这样的自我更新、自我认识，我应该可以在其中扮演一个角色，而不是去回避它。

另外，在那种状况下，你的能量是很有限的，你的影响力也是有限的，更重要的是平台，这需要搭建。比如说我们之间的交流，我很在乎你的这次采访，因为在我的心目当中，你是很高傲的一个知识分子，非常独立，从来不在乎别人怎么看。所以像这次你的变化，我也觉得特别特别大，开始倾听别人的东西，更具有包容性。

许：包容真的是挺美好的一件事情对吗？

王：那当然是了。一个人真正的能力，不是你个人能表现得怎么样，而是让更多不同的角色在一块儿做事情。

许：你可以接受完全的自我吗？就是说我也不想改变别人了，我过一个充分自我实现的人生，就只依赖于自己内心的感受，去实现对知识的兴趣，对各种经验的兴趣，对亲密的人的兴趣，放弃更广阔的人群——你觉得你可以这么自足吗？

王：到目前为止，我做不到。

许：还是很难是吧？

王：不是很难，很难是你想做而做不到，我是还没想那样去做。

许：你羡慕那些充分自足的人吗，可以自我满足，很自由，但也是在不断前进？

王：我会很欣赏，但不会羡慕。

许：你不会羡慕？

王：不会羡慕。

许：我就特别羡慕那种人，我觉得那种人特好，他有一个很小的世界，哪怕只有一平方米的桌子，他也能充分感受到很多东西，不太依赖外界的感觉。

王：我应该达不到那种状态，那种状态需要有特殊的技能，我没有这种技能。比如说我有思想，有一定的文字能力，那没问题，我根本不在乎别人怎么看我，我相信我的思想在这个世界是有用的，即使没有用，我也不会后悔。但我没有那种能力。

读书的时候，我的数学非常好，语文非常差。当时我比较好强，不是说我要成为一个记者或者要成为一个文学家，但我至少要流利地用文字来表达，为这个我付出了非常非常多的精力，一直坚持不懈。这十年间我一直在博客、微信上练手，现在比以前要顺手多了。

许：我觉得你的自传写得很好，语言很干净。

主石：我跟你讲，干净是因为不会用那些复杂的词。这个稿呢，改了十三遍，改到最后，就知道怎么写比以前清楚了。同时也发现，原来那种写作的方法你不愿意回去了，但想达到的那个标准又出不来。

许：旧世界坍塌了，新世界没建立起来？

王：对，越改越觉得不是东西。后来发现，你又回到原点了，比原来顶多是好了一点。在这方面，真的要提高是非常非常难的，这是我的一个短处。

我的口头表达能力不错，一张桌上几个人聊天，我特别善谈，但是有点狗肉上不了台面，只要一公开讲演，在大场合讲话，那个心跳啊。

许：没法放松。

王：冒汗。所以我怎么都没想到，2000年我开始接拍广告，第一个就是摩托罗拉的手机。

许：我还记得那个广告。

王：后来就是一年接一个，再后来慢慢就开始一年接两个，接三个。我怎么都没想到，我现在拍广告拍了十八年了，这才发现在镜头面前很自如了。所以人生有的时候很有意思，你有很多短板，正因为你的短板太多了，你又很固执，非要补那个短板。

许：对，我就很奇怪。比如说你的长板非常鲜明，一般人都是选择好好发展长板，回避那个短板，但你好像专门挑这个短板，不断去碰，这种驱动力到底怎么来的呢？

王：我的长板没有那么长。确实，只是做一个企业家，原来我是不认这个命的，最后被迫接受之后，你发现这个行业很值得，那是后话了。但是这个企业家的身份，就是你的人生吗？因为再怎么样，它也只是你的一个职业。

许：所以你还是没有充分认可这个东西。

王：还是要思考人生怎么过才是最有意义的。我虽然上过两次珠峰，但并不认为我已经活出两个人生了。真正是到哈佛，如入炼狱之后，我才觉得再生，才觉得活出了第二个人生。人生不能太贪婪，不能说你还可以活出第三个人生，但谁知道呢？

许：哈佛跟剑桥哪个更让你印象深刻？

王：我特别喜欢剑桥。如果让我选一个地方过退休生活，那就是剑桥。因为它的尺度是一种人的尺度，中世纪式的。

许：人和自行车的尺度。

王：是的，在剑桥生活，有一辆自行车就足够了。说到剑桥，你知道给我印象最深刻的是什么，是我在那儿丢了两辆自行车。后来我买了第三辆自行车，而这第三辆，丢的就不是车了，而是车的一个部件——车座儿被人家拔走了。刚才讲了，剑桥就是一个自行车的尺度，一般你要去的地方，骑车十分钟就到了，但你靠走可就得半个小时，可能就要迟到了。所以没有座儿的自行车我也得骑，你想想那是什么姿势。这还不是重要的，重要的是当时的心理状态，我就一边骑着，一边很他妈的生气，还一边瞥着路边停自行车的车棚，看有没有类似我这样的车，有的话，我也可以把那个座儿拔下来。就这么特别简单的一拔一插，但那其实就是偷窃行为了。

你看，我一直好像表现得多么高尚，多么自律，多么严以律己，给别人做示范，但到那时我才发现，人要犯罪其实就一念之差。别人这么对我，我也可以这么对别人，这就是我当时潜意识里的一个念头。所以人就是这样，人在内心深处，一半是魔鬼，一半是天使，平时也许保持着一个平衡，真到了难受的时候，就是一念之差。你不是问我登顶珠峰什么感觉吗，当时爬到第二级台阶的时候，我就时刻准备着，只要前面有一个人扭头走，我就跟着回去。

但没想到的是，我内心所盼望的这个情况没出现，奇迹也没有出现，人们一个个吭哧吭哧地都在往上爬，那轮到我时，我也只好硬着头皮上。实际上人就是这样的，哪儿有什么伟大，你成功只不过就是运气更好些而已。

Chapter 04 汪建

世界是为活得长的人准备的

1954年生于湖南湘西

1983年进入北京中医药学院（现北京中医药大学）学习

1988年赴美后，先后在得克萨斯大学、爱荷华大学、华盛顿大学从事研究工作

1994年回国创建北京BGII生物技术有限公司

1998年任中国科学院遗传所人类基因组中心执行主任

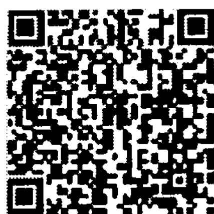
1999年为参与人类基因组计划（1%部分）创建华大基因

2007年华大基因完成绘制第一个中国人基因组图谱，次年完成第一个亚洲人基因组图谱

2010年华大基因和丹麦哥本哈根大学联合创建的中丹基因组联合中心，完成了世界首例古人类全基因组的深度序列测定和解读工作

2011年荣获中国经济年度人物创新奖

2020年以120亿元人民币财富跻身胡润全球富豪榜



扫码观看视频

我被汪建激怒了。

他说莎士比亚不重要，鲁迅也不重要，甚至他女儿的内心感伤也不重要——只要饿上两天，她就知道什么才重要。

在航空电视上，我第一次知道汪建。在Discovery频道拍摄的一部关于中国创新的专题片中，他潇洒、富有个性，甚至不无鲁莽。讲起他基因工程的前景，他热情四溢，当然，你也会感到他挥之不去的某种情绪——中国人要证明自己不比西方人差。我一下子喜欢上了他，这样绿林好汉式的科学家，从未见过。

我们在深圳见面时，又是另一种感觉。华大基因的园区，充满了魔幻色彩。食堂大力宣扬食材之健康，员工们则对自己的老板心悦诚服，他们很多都去做了基因检测，以便提前对抗可能的疾病。从食堂出来，我看到池塘中的火烈鸟。

这是汪建的世界，一个人工的乌托邦。人人都应该活到一百二十岁，所有的疾病都可以用基因工程来修正，人们也不需要苦难，内心的彷徨更毫无意义，历史更是该被抛弃，它对现实毫无用处。

他对生命科学的狂热，对人类思想性的忽略，以及他的强势和戏谑，常常让我语塞。但是，当我们谈起他的少年往事，在剧烈的政治、社会动荡中被牺牲的旧友时，他突然黯淡下来，这个似乎无所不能的湖南人，陷入感伤与无奈，昔日的记忆仍困扰着他。为了忘记这种困扰，他要加倍表现出不在乎。



我们就是一帮擦擦手擦擦泥、离开了土地的农民

许：1994年，你已经在美国待了六年了，却要回到中国做一家新的公司。当时是因为受到这个基因组计划的启发，还是别的什么原因？

汪：都有。一个是当时美国政府有一个乳腺癌的项目派我回来，我回来做这个项目的时候，看到中国当时的状况，觉得再不回来不是傻子吗？另外一个是因为基因组项目也需要一些前期的启动，我来探探路。当时国家正好大规模地发生戊型肝炎，就把它当成一个很重要的事情来做。结果第二年发现艾滋病是更大的事情，就做了两年这个。

许：那应该是何大一[14]做鸡尾酒疗法最时髦的时候？

汪：对啊，1996年。然后就是思考如何从根上解决一些问题。那个小公司做了两三年就赚了上千万，但马上就回答不了一个问题：吃饱撑着后干什么？

许：所以一开始创业是很顺利的？

汪：科技创业有什么不顺嘛，三下两下就学会了。对于艾滋病，以及中国那几个重大疾病，你造出的好东西别人抢都抢不了。我在商业上勾心斗角不太行，不行不勾就是了，我就搞一个没竞争的领域。即使搞有竞争的领域，我们做新的东西出来，他们也干不过我们。当时艾滋病四千块钱一个试剂盒，我做出来后就定价四百，当时就是希望把艾滋病快速消灭。

许：那几年，从1996年的克隆羊多莉，到何大一的鸡尾酒疗法，发生了一系列生物技术的新变化。这种变化的速度对你来说是一个很大的刺激吗？

汪：不是。那些东西都是过程性的，解决不了根本上的问题。

许：那个时候是不是一直在跟踪整个基因组计划，包括国外的？

汪：没有，当时华盛顿大学有一帮人都在这个领域里面，在那三四年里拿了三四个诺贝尔奖，整个学校处于一种亢奋状态，就大手笔布置了几个前瞻性的东西：一个是蛋白质组学，一个是基因组学。然后又忽悠比尔·盖茨给了一大笔钱，成立了一个专门的系。所以九十年代初的时候，西雅图的那个基因组中心是世界上最好、最大的中心。我是从那个时候觉得，应该把它搬回来。我们有好几个人在那里面，我负责生产队伍，先回来看能不能落地。

许：你后来是在1999年加入整个计划的，那个突破口是1%是吧？怎么对外描述这1%到底是什么意思呢？

汪：当时我回来想做这个，但是大家有争议，怎么也说服不了科技部。这时候科学院突然说，你上这儿来吧，就在科学院挑了一个突破口，挑个1%吧。现在的卫生部副部长当时在广州，他提出来做三号染色体短臂那一段，那一段跟中国鼻咽癌有关系。我就想，又可以做科学，又可以做产业，干啊。

许：参与整个事情的过程，对你的团队或者对你个人的影响非常大吗？

汪：我回来以后先是做了一家企业，实行了一种工业规模的做法，认识到工业模式在质量控制、成本控制以及效率方面，和实验室的不一样。所以在做这个1%的时候，实际上是把工业模式搬到基因科技研究里面来了，把工业模式和基因科技全部结合起来，实现全面突破。我轻而易举就接受了，然后整个团队和整个领域就一步切入到世界最前沿了。

许：当时你感觉跟其他国家的研究队伍相比，我们这边的特点是什么呢？

汪：我们的队伍肯定不如人家，因为我们不是国家行为，我们是草台班子、乌合之众啊。所以要先把人手凑起来，门口水田里面干活的，擦擦手擦擦泥就来干了。但是反过来讲，把一个复杂的生物学的研究过程分解成为一个一个可以控制的工业程序的话，确实是很容易培训熟练工的，这就是早期争议的根本——他们认为我们就是一帮洗洗手离开了土地的农民。但这就像深圳一样，不就是洗洗手、擦擦泥，只用了四十年就把深圳堆起为一个全球有名的城市的嘛。这实际上是工业革命在生物科学上应用的一个过程。当时生物科学已经进入最高阶段了，我已经充分认识到大规模操作的成本和效率的关系，但是没有这些体会的人，很难感觉出这种工业模式和科研的关系是什么。

许：这点是在2000年左右变得明确起来的？

汪：对啊，还是实践出了酸甜苦辣，要能够时刻调整自己来吸取这些经验教训。其实大数据计算、高性能计算进到这里面来，也就是九十年代中后期的事，计算机可以大规模地解决大工业操作的问题了，那就进入了一个全新的阶段。

许：2007年搬到深圳之前，你们在北京待了七八年时间，你怎么描述那段时间的发展过程呢？因为我们知道后来有一个突变。

汪：实际上1998年我们着急加入基因组计划是因为技术有了一个变革，成本可控了，而技术变革必然带来产业和科学的双重机会。没有工

具的进步，不可能带来真正意义上的革命。

许：是测序机器的升级带来的？

汪：对。成本下降了十倍，速度增长了十倍。然而在这种变革面前，大家基本上都无动于衷，认为这个跟我的日常工作、生活都没有关系，无非是隔壁邻居家的一个变化。但是我们当时就觉得这个跟我们的理念非常契合，将会是一个很好的发展机会，所以我们那时候实际上是机会主义者。

许：当时在全世界范围内，意识到这种大机会的组织也很少吧？

汪：当时最早反应过来的是美国以外的英国。英国人和美国人始终是在最前面领跑的；德国是因为“二战”的“纳粹优生学”的阴影很大；法国太浪漫，太市场经济自由化导向，所以政府不太愿意参与，科学家自己也搞不起来；日本跟着美国后面跑，当时也是它财大气粗的时候，它觉得可以做一点什么，但它当时定位的是引领某个领域的发展，人的领域肯定没戏了，于是就做了水稻。我把这几个国家跑完以后觉得，这对我们可能是一个机会，而且中国也需要这样的东西。加上我原来工业化组织的经验，就觉得这个可以干，所以就决定快速地冲上去。

许：无论在哪个领域，规模一旦显现的时候，就会变成很大的能量。对于华大和你自己来说，这个规模是什么时候开始显现出来的？

汪：1999年从现在的奥运村搬到顺义以后。当时顺义的房子是空的，住房也很便宜，所以就有了一个良性发展时期。但是2002年以后，很快就走到一个死胡同里了，因为技术没有持续地进步，技术停滞导致费用没有根本性的变化。加上共识的缺乏、目标的不现实性，就导致了整个的停滞，所以蛮干了几件事就扛不下来了。好在我们在SARS期间露了一手，中央领导人给了很高的评价，科学院收容了一段时间，华大就回到体制内一段时间。

许：干了哪几件蛮事？

汪：水稻当时把日本人压下去了。回顾来说，日本明治维新时期工业的崛起其实是农业支撑的。所有的国家一开始都是农业支撑的。明治维新日本崛起的几件事，现在还回味无穷。第一件事情，中国在日本明治维新的时候是康乾盛世，大量地引进洋货。而日本的定位非常清楚，它主张大力发展水稻，所以到了甲午的时候，六个新品种使整个日本的水稻产量翻番。第二件事情，是它脱亚入欧的时候，培植的功勋产业是丝绸。明治维新的时候，清朝的丝绸交易量占全球百分之九十，而到“一战”结束以后，日本占了百分之七十，它从种植到纺织，全部都处于垄断地位。甲午的时候，中国的茶叶、丝绸、陶瓷三项都远远超过日本，但中国换回的是鸦片，日本换回的是武器、工业品。第三件事情，是它确定了海洋战略，先是近海捕捞，然后到远洋捕捞，叫大东亚安全线。这

三件事情支撑了它后面的工业发展。而我们当时还扬扬得意地沉浸在闭关锁国的末日辉煌中。所以我们有意无意地做了两件事情：水稻和丝绸。华大最近的一项战略布局就是在远洋养殖上出奇兵。

许：对你来说，科学研究和民族主义之间的关系到底是怎样的？有的时候民族主义看起来帮助了科学发展，有的时候它又限制了，因为科学是讲究自由、没有疆域的。

汪：在小科学上你这个说法是对的，在大科学上这个说法是不对的。大科学一定要代表国家意志，因为它需要烧大量的钱。

许：国家代表一种巨大的权力的支持。

汪：对，有了权力支持，不管我们做的事怎么样，所有的争议都会局限在学术界内部。

许：你在讲话或者鼓动员工的时候经常会用这种方式吗？类似我们已经落后了两百年，现在要超过他们，变成领先。这种竞争关系对你来说是一个真实的激励吗？

汪建:为什么不这样呢？落后两百年，我说跟在后面走烦不烦？烦。那就到前面去玩玩行不行？

生命科学是大众化的东西，我们想让全世界人民受益

许：什么时候觉得我们现在真的跑到前面来了，是我们带着他们玩了？

汪：2002、2003年，因为那个时候出现了一个转折点。原来都是Clone by Clone（逐步克隆法）、Bac-to-Bac（杆状病毒表达系统）这种模式。1999年到2000年的时候，发现一个大规模计算，能够用数学的方法把基因拼起来，计算技术和大规模的工业技术就结合起来了，可以突破了。

然而在这个时候，日本没有反应过来，因为日本的国家科学院和东京大学数学系、计算机系是死对头；英国根本就不跟计算机来往；美国分两派，一帮是数学计算导向派，一帮是生物学导向派。我们一看这个形势，打什么架啊，这两个放在一块儿绝对赢。

许：所以真的是一个挺意外、挺有意思的事。现在回忆起来，为什么你当时有这种敏感性？

汪：我比较鸡贼，对前沿科技的敏感性和判断非常准确。因为从逻辑上来说，那么大的基因组用原来的生物学方法做，永远解决不了问题。要实现工业化，就必须有一个高性能计算，而要实现高性能计算，就一定要有源源不断的数据，用大数据去喂它。

SARS时期，我们就是小露锋芒一下。SARS才三万个碱基，当时我们刚完成的水稻项目，是一个五亿的基因组研究。当社会发生变革的时候，当一些科学技术小荷才露角的时候，你如何敏感地冲上去，不被原来的惯性和路径所束缚，还是蛮有挑战性的。而且那就是一刹那的事，说起来简单，逮住了就是你的，没逮住就没有了。

许：你觉得你身上作为科学家的一面和对产业趋势变化敏感的一面，哪一面更强大一些？如果是纯粹的科学家，你会变成一个什么样的状态？

汪：不知道，我在八十年代的时候做科学很厉害的，最近我突然悟出了一个道理，其实还是工具的问题。为什么我八十年代初做科学那么牛，是因为通过世界银行贷款了一个电子显微镜，我天天抱着电子显微镜，别人跟我抢，我就晚上干，从晚上十点干到天亮。

许：所以你觉得工具是驱动变化最本质、最核心的东西？

汪：对。你现在回过头来看，有了用火的能力就有了食物，有了肉

食才有了人类的进化，有了对稍高温度的控制力就有了陶瓷、青铜器，到了能够控制上千度的温度，就有了铁器，到了上万度温度的控制就有火炮，再到了上百万度、上亿度就有了核武器。这都是对工具的掌控能力。

许：那达尔文是什么工具呢？

汪：达尔文是用放大镜、显微镜和他的肉眼。他那个时候不做出来，别人也会做出来，有几个人和他竞争。唯一一个真正牛的人是爱因斯坦。量子测量是他想出来之后再有人给他测的。物理学实际上说白了也是测量科学，生命科学也是测量科学。为什么我对认知那块的研究表示怀疑呢？因为没有真正可信的测量工具，都是模糊的判断，特别是心理学的模糊判断，那更不靠谱。

许：2003年左右，技术的发展有点停滞了是吗？

汪：从1998年、1999年到2006年是一个停滞的时期。蛮干了几件事情之后，没法再干了，我就跑到西藏去了，在西藏待了几年，完成了登山业务，我成了一个高原医学科研工作者。

许：华大更广泛地被国际承认是在2009年左右吧？

汪：2010年左右，但掉过头来就被供应商坑了，被武器坑了。我们扛着人家的洋枪打洋战，觉得自己很牛，后来发现没有子弹了。所以后来我专门去了趟刘公岛，细细品味甲午战争。

许：当时什么感觉？

汪：同样的感觉。你一定不能相信没有枪，没有炮，敌人会给我们造。没有枪，没有炮，要我们自己造。人家的前瞻性，人家的战略布局，人家的谋划，比我们强多了，不要每一件事都是吃了苦头才醒过来，所以我在这个上面还是比较狡猾的。

许：你觉得现在的华大在全世界有竞争者吗？

汪：没有，竞争都是分散的。

许：只有华大把它们打包放在一起了？’

汪：对。所以我们一定要吸取比尔·盖茨和英特尔的教训，他们两家联手把乔布斯摁在地上打，后来乔布斯一生气把录像机、照相机和通信放在一块儿打了一个大包，把他们两家摁在地上打了一顿。我们现在把所有的都放在一块儿，把互联网、谷歌、BAT、乔布斯全整在一起，形成华大这个全产业生态，所以没有一个人敢靠近我们。国家基因库代表着资源，工业制造代表我们的硬件支撑，我们原有的科研体系、原有的

高性能计算体系、现在的政府工作体系加上将来有个合法的互联网推广体系，现代工业的所有优势全部集中在一块儿了，你说全世界还有第二个？他们还没有起床呢。

许：把所有东西整合在一起的过程中，最大的难度在哪里呢？

汪：很多人不信。

许：整合这么一个复杂的东西，作为驱动者，你自己身上可能也会有些弱点妨碍到这个过程。你觉得你最主要的弱点是什么？

汪：我四项全能出身的，我有弱点吗？

许：行，早期体校没有白上啊。

汪：你想想，生命是一个全过程，是ABCD到Z。那为什么不把这个东西变成一个全过程，为什么不能把它从服务一个人变成服务两个人呢？

许：后来这个规模越来越大，你怎么评估自己的商业直觉和领导能力？包括你那些朋友，像比尔·盖茨或者其他成功的商人，你潜意识里会和他们做比较吗？

汪：没有相似性，目标不一样。我们是为了拯救自己和拯救人类来的。我先拯救自己，我对自己的描述很简单，贪生怕死，自私自利，贪婪懒惰，十二个字。贪生怕死的跟我来，勤劳勇敢的一边去。当我们自己的人生目标变成人类的终极目标的时候，我跟他们比划，除了虚荣心要比一比，其他的不需要比。

许：你现在的虚荣心是什么？

汪：虚荣心是希望变成张三丰啊，九十岁的时候给你们打一个太极看一看，一发功给你们打俩跟头。

许知远怎么看克雷格·文特尔[15]这样的人，他算你的竞争者吗？

汪：他是我们早期的一个学习对象，我们从他身上学到的最重要的一点就是数学、计算机和生物学的结合。

许：他是过去二十年这个产业最重要的驱动者之一，某种意义上他重新定义了这个行业。

汪：对啊。他的一个合作伙伴是数学家，所以他敢于挑战人类基因组计划，把工业模式跟数学结合起来。正好我们也有这个基础，当时王俊[16]和他的老师李松岗[17]是北大生物系的。李松岗是教生物统计的，但是他的数学功底还是挺好的，所以我们就跟他谈，他说没有问题。当时

还有几个物理学家帮我们，填补了我们在这方面的空白，因为我们有工业的基础和支撑能力，再加上那个时候成本还是很低，可以蛮干，所以我们很快就跟上去了。

许：跟比尔·盖茨交往，你觉得他是怎么样的一个人，你可以从他身上看到什么？

汪：比尔·盖茨是典型的“三步曲”：第一步是把科技做好，那是很短的一段时期；然后是把科技和产业结合起来，形成科技产业，这是他前面的微软生涯；把科技产业做好之后，他拿这个钱来做公益，把科技和公益结合起来。但这中间始终没有一个工具是能够支撑这三件事同时做的，所以他生命过程中的这三步非常清晰又非常不一样。这是在过去十年、二十年对世界最有影响的一个典型人物的历程。那个时候我问他，挣钱容易还是花钱容易，他说挣钱容易。我们现在回过头来看，他做慈善已经十多年了，谁都知道比尔·盖茨基金会，但是有谁说得清楚比尔·盖茨基金会给人类做出了什么呢？谁都知道微软，都在用它的。Office、Windows，那为什么要在赚完钱之后再去找一个花钱的事，去买回虚荣心呢？为什么不把它们搅和在一块儿呢？

所以我最近给领导写了一个建议书就是，基因科技百年不遇地引领发展机遇。名声、科研、产业三者互动的创新发展模式，是对整个社会发展模式的创新。机遇来自一个新时代——生命科学后工业时代的开始，大家认同，我们就引领世界的发展，大家不认同，我们也高高兴兴，啥也不缺。所以说我是希望生命科学引领世界发展，我们可以把我们的东西交给国家去做，推动中国整个生物产业进步，这是我们重要的使命。生命就是一个大整合，狭义来说中国人做成挺好，广义来说全世界人民受益了更好。

许：你能想象大整合完成之后的图景会是什么样子吗？汪：我先长命百岁啊，我管那么多，我看你们来不来。我这个顺口溜编得挺富有哲理性——我先你后来得及，我说你笑你不信，我干你学你掏钱。

许：可能会出现一个跟现在所有的公司、商业组织都不一样的组织，这种组织会是一个什么样的面貌？

汪：两类人。一类人，慢慢认同了，觉得这个对，朝气蓬勃地前进。另一类人，上班，干活，拿钱，吃饭，走人。有能耐干好活的是绝大多数，但是在绝大多数干好活的人里面，有的人心里还有一个“我在华大很荣耀”的感觉，能讲出这个故事，那就行了。每个人都有一个齐天大圣的想法，那不是麻烦了吗？

许：你就是齐天大圣。你想过自己这种持久的强烈的热情从哪儿来的呢，是基因带来的吗？

汪：不是，就觉得这么持续也挺好玩的，无非是深信自己肯定能钓

得上鱼，我就一定不去追蝴蝶、追麻雀，我就守在这里钓鱼。我所有的目标就是先天下之忧，先天下之乐。

许：做一个类比的话，现在的生物技术包括经济技术在内，像十八世纪初的伦敦吗？或者说像当时工业革命的感觉？

汪：这个时候的理性认知能力和传播能力要远远大于那个时候。十八世纪伦敦快速扩展的时候，第一个就是马粪污染，第二个就是城市疾病。当时从来没有那么多人聚集在一块儿，传染病就变成了天大的事。我们这里除非猛犯象现在跑上街能把人吓住，其他不会有什么影响的。

许：现在华大巨大的力量还没有释放出来，应该算刚刚开始？

汪：这个巨大的力量没有政府站台，它释放不了。这个力量如果按照自然规律释放，要二三十年，如果变成一个公共政策的话，在一年之内就可以释放出来。我说三个字：党、网、险。“党”，要有共产党的引领、支撑；“网”，要有互联网的传播；“险”，要有保险的保障兜底。用中国人的老话就是“不见棺材不落泪”，不到得肿瘤的时候，干吗去预防它。正是这种人的局限性，造成了很多社会的问题，八千万残疾人，都是因为大家不把小概率事件当回事啊。几百万的癌症病人死了，也都是因为大多数人觉得跟我没有关系。所以生命科学是大众化的东西，它跟工业不一样。工业是在物质短缺的时候，人们对物质的向往，精神空白的时候，人们对游戏的沉溺，但身体健康是一件漫长的事情，如果前期不做准备，后面是挽不回来的。

我讲了三个例子，从大型计算机到普及，六十年，完全只是由摩尔定律驱动的；从电话到手机，从有线电话到无线电话，三四十年；互联网全面铺开，大概也在十五年左右。如果说过去基因研究属于宝塔尖的东西，那它现在至少也该到互联网传入中国的那个阶段了。我们能不能用五年、十年把这个前沿科技撒向人间呢？为什么还要再等市场经济二十年、三十年去影响呢？现在说白了是社会的不公、财富的不均，更多的是政治问题，是整个社会结构性的问题。

从科学上来讲，我们一个人有十个T的数据，全球最大的大数据在这儿，它能让你把你的生老病死看得清清楚楚，就像看一本连环画一样。所以七月四日英国的那个首席医官就喊出来了，基因检测应该变成保险和政府付费，而不是变成科研付费和自费。它是一个前瞻性的公共服务项目、公共卫生项目，就看国家怎么决策。

许：我们现在看到那些测序的机器那么大，是不是会有一天，只用手机就可以很快检测出来，或者发现问题后，能够对自己的生命进行修整、更正？

汪：年底样机就出来了。

许：如果我们每个人都有这么一个样机，生活会变成什么样呢？

汪：我的基因我知道，我的健康我做主。你的生老病死变成一个3D、4D的表现系统。

许：你有没有科学上或者智力上的偶像，比如说达尔文，你在生活里想完成他那样的事情？

汪：我觉得我们现在做的事情在综合评价上，已经不次于他的贡献了。我们现在做的是两百多万人的测序基因观测，将近两万个家庭。如果我们明年做两千万呢？如果我们做到二十亿呢？生命科学实际上讲生命的定义是什么，生命和物质的关系是什么，生命是怎么来的、怎么去的，为什么生老病死就是自然规律呢？“万物生长不靠太阳，大海航行不靠舵手”，对农业文明的认知，对工业革命的认知，对信息时代的认知，全在我的面前。

基因科学新浪潮由中国掀起，我们是鼓风者

许：郭台铭和王石，他们俩给你的启发是什么？

汪：郭台铭当时背着包从金门退伍跑到大陆来，现在变成一百多万人的头，人类历史上也没有几个。

许：那王石呢？

汪：我原来对他的评价就是好。在他那个领域里面，他有着超人的前瞻性和毅力。这一仗算他的胜仗，其实也算是他的败仗。他早期有布局错误，虽然他挽回来了，但是现在只好跟我混到一块儿来了，哈哈。

许：说了他们俩，那你自己呢？

汪：他们的优点我都学，他们的缺点我都不看。我跟他们最大的不同，就是我是围绕着我们的生命来做事情。现在在华大，身体好是第一位，我们做的所有事情都是先从自己做起，这是我们价值观最不同的地方。他们都有浓厚的工业思维，其实百分之九十九点九的人都是这样的思维，唯独我们开始逐步跳开工业思维了。现在在我们内部讨论问题，他们是不敢拿工业领袖来说服我的。

许：你觉得工业思维的本质是什么？

汪：竞争啊，资本啊，谈的问题都是因为物质短缺造成的，而我们谈的是吃饱撑着了以后怎么办。

许：但是资本的竞争在华大的成长中是很重要的一部分。

汪：那我们是没办法。

许：不带这样的，这是耍赖皮，你这么做就是没有办法了？

汪：当时按照我们的设计是不需要资本的。你看我有在任何情况下表扬过资本吗？我只对两种人负责，华大的在岗人员和服务对象。我什么时候提过资本，什么时候提过股东，我从来就不买这个账。

许：这是因为你技术的高度领先带来的吧？

汪：对啊。

许：你觉得未来是特别值得期待的，那你有没有危机感？

汪：没有。原来有一些政策法规的障碍，现在政策法规是给我们保驾护航的，我们需要政府来站台引导，将之变成政府行为。我们提供的价格是市场价格的五分之一、三分之一，从良心上说得过去。

许：再产生新的竞争者也是很困难的。

汪：他们还没有生出来呢，我们现在是“大英帝国”。

许：而且是十九世纪的“大英帝国”。

汪：那时美国佬还没有醒过来呢。实际上，最简单的一句话就是，把科技领先的优势和国情密切结合起来。现在国情和优势都结合起来了，就差一个领袖的优势。我给华大的三句话叫作：当好人，做好事，等好报。不许要好报，不许想得好报，要等。等了不来，没有关系。现在美国做一个疾病诊断是一千四百块钱，中国做一个同样的诊断是五百九十九块，就跟它差了好多倍了。我们现在做胎儿产筛，提出一块钱，跟美国比是一比一万的倍数了，这种竞争优势还有人来捣乱，那是不是有病啊。

许：某种意义上还是算工业化的优势，大规模生产使费用降低。

汪：不光是工业优势，还有核心技术优势。光是工业优势的话，别人很容易效仿。我们有几个槛是别人进不来的。

许：上市对华大的发展算不算一个很重要的事情？

汪：我原来低估了它，现在看来上市有两个优势。我觉得华大的发展分为三步：第一步是我们建立了工业化的科研和产业体系；第二步，这两年我们建成了智能制造体系，获得了合法的医疗资质许可，这是最核心的竞争平台；第三步，上市解决了融资渠道和公众影响力问题。公众影响力我是最近这几年感觉出来的，因为更多的人关注了，吵来吵去想买这个股票。我们现在到各个城市去，他们会带着看有钱人的那种眼神看我们了。过去没有人关注这个领域，现在大家一说，一关注，防范心理减少了很多，合作的效率就大大提高了。

有了这三个优势——科研工业体系、智能制造体系、公众和职能体系，第四步一定就是解决社会重大目标了。第四步对于前三个体系又会产生正面的影响，使得华大能够处在一个非常良性的循环当中。这种发展模式在过去的历史上是没有的。

现在的互联网模式为什么不能用？因为它牵涉太多法律问题。所以只要政府一动，互联网就可以动了，互联网一动，传播速度就会有一个自动加速。比如现在深圳做一个妇女宫颈癌检测是三百多块钱，我们才六十五块钱。

许：所以你可以想象一个没有基因缺陷的，甚至是疾病都很少的时代的出现吗？

汪：我认为就快到了。至于每个人的生活态度如何，我的预知、预测、预警能不能变成你的预防，那是另外一回事。因为它跟工业不一样，工业是被动的，但健康医学是互动的。现在大家在健康上还是工业社会，希望能买到一个灵丹妙药，烟照抽，酒照喝，然后肺癌就能痊愈，没门，这是你自己的选择。它其实是一个互动，跟工业的思维方式是不一样的。

许：所以二十年之后，我们对于战争、经济、生活的意义的所有理解，都会发生巨大的变化。

汪：农业革命和原始采摘带来的变化，工业革命对农业文明的摧毁，信息时代对工业思想的摧毁，生命科学在工业思想和信息思想的肩膀上走出去，过程是一样的。你不能说我今天不要农业或者不要工业了，都不行。但农业的就业人口是百分之一，工业的就业人口是百分之二，生命科学的就业人口是百分之九十七。实在没事干，你帮我洗脚，我帮你搓背，也算健康服务业。

许：你提到李约瑟难题[18]，说曾经的中国之所以那样和它的自我封闭有很大的关系，所以错过了那个浪潮。那这一次的新浪潮来了，你觉得我们很可能就克服掉以往的问题了吗？

汪：不是，这个新浪潮是我们掀起的，我们是鼓风者。

许：为什么我们这次可以成为鼓风者？

汪：因为中国的国情给了我们政治条件，我们过去二十年的努力给了我们科技条件。即使政治条件不充分，我们可能就变不成鼓风者，但怎么也是引领团队之一。

许：如果抓住了这个浪潮，或者说是我们创造了这个浪潮，中国在世界上的地位和影响力就变得完全不同了？

汪：那当然了，它代表着一个时代的变迁。奇点大学[19]的创办人之一写了一本书叫《富足》（Abundance: The Future Is Better Than You Think），那天我跟他聊了半天。实际上所有的生命科学，生命时代的假设，都是建立于工业时代富足的基础上，工业时代不富足的根源是政治问题，不是工业本身的问题。你让底层生产力去解决政治问题，怎么可能呢？所以要深化改革，得去把握住这种变革。

许：那经济是不是有垮了的可能？

汪：经济怎么会垮？房子在那儿，土地在那儿，粮食在那儿，只是富人钱没了嘛。

许：所以你不相信私人财产的产权是推动历史进步的动力？汪：那是不富足的时候。

许：只要富足的时候，你觉得就可以实现高度平等的共产主义社会了？

汪：至少是共享经济嘛。共享经济是不是最靠近共产主义？

最近，英国财政大臣首次在内阁会上提出来，英国所有领导人要重温马克思主义。它究竟是不是人类真正意义上的大同，我不敢说，但是没有贫困、没有饥饿是肯定的。

许：那个时候的不平等就变成了基因上的不平等。

汪：那你就自己改呗。回答一个根本问题，生命是什么？生命是劳动吗，是制造财富吗？你一旦摆脱对财富的虚荣心，它就真的不值钱了，它什么都不是。

许：但你的生命不是吃喝玩乐，你的生命是创造性的，是对创造的迷恋。你对吃喝玩乐一定不迷恋。

汪：创造也是一种玩啊，你把它当作一种玩。

许：所以说过去的战争可能是为了争夺石油，争夺黄金，争夺土地，未来就是基因的战争了是吗？

汪：我们的那栋新楼有三百平方米，二十米高，要供应六千人的蔬菜和蛋白质，一人一个立方米够了，这就是我们明年的目标。在生命科技和工业科技的基础上，农业还重要吗？美国人利用它的工业基础和土地优势，把规模农业发挥到了极致。那我们现在用生物科技的力量、能源的力量和工业革命的力量把农业全部转化为室内的，全新的模式不就出来了，多好玩啊。

我就没有痛苦，
他们都叫我老顽童

许：你真的很少担心技术失控带来的风险吗？

汪：自由学者都可以这样，思想天马行空，批评所有事情。但是你做着做着就知道了，那么多责任，那么多张嘴要吃饭，实践是不一样的。

许：但是有人批评实践，这本来就是一个社会的一部分。

汪：那你去批评你的，我管那么多干吗。枪杆子在我手里，地盘在我手里，我想怎么干就怎么干，我没有拿纳税人的钱做这个事，你管不着。技术可能会是双刃剑，前沿的东西都是双刃剑，这是必须面对的事情，所以我不参与这样的讨论。比如说基因的隐私，我第一次参加这个讨论是1992年，二十五年之后，天天讨论的还是这个问题。我经历过太多这样的事情，讨论来讨论去谁都落不了地。

许：对你来说，这种讨论是不是变成西方世界发展的某种阻碍了？

汪：对，变成阻碍了。因为前沿科技都是政府拿钱干的，政府不动，它就不动了，所以这就给予我们这种不土不洋、不中不西的团队新机会了。我们这种人贪生怕死，最怕跟人竞争了，要真竞争，我们的整体实力怎么干得过美国人呢？我们首先要为生存考虑，然后要为住房考虑，这些问题都没有解决，又要往前进，我们的负重比别人多得多。那只能说别有那么多的想法，赶紧走吧，走哪算哪。

现在深圳政府动用他们所有的资源和力量来帮助我们，我也把话说得很清楚，帮我就是帮助国家发展，因为国家基因库是属于国家的，你让我干我就替你干，你不让我干我就滚蛋，我对这些没有任何产权要求。这样对方才放心，把一个国字号放在一个民营企业里面，中国还有第二家吗？这是中国的国情所在，我们就守住这个国情。

许：你什么时候意识到这点的？

汪：我早就意识到了，我到哪儿都看，退路在哪儿，从哪儿可以逃跑。你总有扳不过的时候，吵不赢就打，打不赢就走呗。所以我讲华大发展四句话："生优病少"，大家都不会反对；"吃喝玩乐"作为一个全新的状态；最后是"人间仙境""两质永葆"。这十六字发展方针是华大愿景，没有人反对。而且我说的这十六个字，我认为就是人类的终极追求，这个终极追求在工业时代是不是被人认可，是不是被人接受，那是另外一回事，我们只走好我们的路。但是总体来说，这是符合人性的。

许：谈了这么多人生终极目标，对你来说人生意义到底是什么？

汪：精彩啊。

许：怎么定义精彩？

汪：活得长，想干啥就干啥。

许：可是，所有的技术都会对应不同的政治和社会后果。

汪：那是另外一回事了。我不承担这个责任，那是上层建筑的事，我们下面打工的管什么上层建筑的事啊，我们已经把国事当家事了，不能再把国家政治当家事了。

许：那你不觉得人有记忆、痛苦？

汪：哪儿来的痛苦记忆啊。我怎么就没痛苦。

许：这不是反人类了？如果你坦诚地说，怎么可能没有痛苦呢？

汪：没有痛苦，你要想你能达到的东西。如果有人来搞你，你逃不掉，那就痛苦。

许：对你来说，从莎士比亚到歌德到鲁迅，他们这些人的存在都没有意义了？

汪：他们的东西我从来不看。

许：意识的世界可能是一个高度宽阔的世界啊。

汪：先活得长，才能看得见结论。我就搞不明白，为什么非要有痛苦，真正的痛苦来自吃不饱穿不暖，或者你把你的思想强加于别人，别人不听。我根本就不想你怎么想的，我怎么会有痛苦呢？

许：但是这会不会是一种对人的矮化，人怎么能全部归结于吃饱穿暖呢？

汪：你躲开痛苦不就完了。

许：不，痛苦就是人的天然的一部分。

汪：精神上的东西要靠自己化解，别人不管用的。像“文革”的时候，我下乡去，跟农民在一起无忧无愁，所有的事情都跟我们没有关系，我们唯一要做的就是填饱肚子，在山上唱着山歌，这不是一种活法吗？比起我们的前辈，比起那些下乡青年，我们现在太幸福了。

我前一段时间被一个人狠狠地打了一拳，骂了几句，当时我就想给他下跪。1968年4月，我们闹革命要求复课，有一个同学闹着闹着喊了不该喊的话，过了几个小时就被警察带走了。后来很快我就离开学校下乡去了。一晃三十多年，2011年我们小学同学聚会，说要庆祝老师七十大寿，我就回去了，我们俩当时坐在一张桌上，他就给了我一拳，我还想不起来他是谁。原来那一次他被判了十二年。七十年代的时候，他可以写申诉书要求释放，但是家里老人去世了，没人管他，他一直坐到八十年代初才放出来。放出来之后他不敢面对社会，就跑到乡下一个老远的地方，承包了一节公路，给人修路，修了十几年。修路不稳定，没法活下去啊，他家里那个房子也给没收了，没有文化，没有亲人，没有社会照料，就孤独地待着。再后来这条路弄成柏油路了，不需要临时工了，他没有办法，又回到了城里，摆一个小摊。他的小摊边上有另一个小摊，是一个单亲妈妈的，他们俩就互相照应，生活在一起去了。

哎呦，四十二年了，他见到我打了我一拳，他认为是我举报他的，我说我们家还“黑五类”，我怎么可能举报你呢？所以我这个揪心啊，怎么才能避免生活中的这种东西。我没有参加过战争，但是我在“文革”里面看见过枪林弹雨。后来我就下结论，活着才是硬道理，健康幸福地活着是硬道理，活得长长久久、高高兴兴是硬道理，其他的全是扯蛋。吃饱了，喝足了，想不明白就换一种活法，这个地方不行就到那个地方去。我永远潇洒，所以他们叫我老顽童。

许：我觉得自己陷入失语状态了。好吧，姑且信之。你觉得自己像一个教主吗？

汪：他们这么叫呗。最大的冲突就是生命科技和工业革命的冲突，所有的思想文化积累都是从工业革命和农业积累来的，我说不要去看那些东西，我们要进入一个全新的状态，将来把大脑给解密了。

许：你不觉得这样的时代可怕吗？

汪：可怕的是工业社会，我们是未来社会的人，我对当今的东西没有多大的兴趣。

许：但这个图景就是一个工业时代的作家想出来的呀，赫胥黎他们都是这么想的。

汪：不是，我们现在的生命合成已经实践了，往那儿逼近了。我不是一个想当然的人，我是一个拥有严格的逻辑思维的实践者，我说的东西基本上都是靠谱的，误差在十年以内，我绝对不去做那种在我的生命领域看不见的事情。当然也会给年轻人铺一条路，让他们去做，我是希望我能看得见，我能享受得了，所以我先说我是自私自利、贪生怕死的，少跟我谈高大上。

华大到底是干什么的？

是寻找一种全新的活法

许：那你相信灵魂的存在吗？

汪：信那个东西干什么，费那个劲干什么，到时候自然会认知它的。

许：所以这些灵魂、这些意识都是可以通过新的工具来算法化、数据化的？

汪：一定会。没有揭不开的秘密。就是等时间，等进步了。科技进步了，有了工具，自然可以揭开了。

许：所以你也不太相信人类身上存在的那种不可解的神秘性？

汪：神秘性是说不认知，但哪有什么东西是不可解的。能产生的东西就有原因，有果就有因，有因就能解得开。

许：会不会变成盲目的科学主义式的自信？科学训练的前提就要意识到这种无知的存在啊。

汪：无知你就去探索。

许：那怎么解释像牛顿这么聪明的人，到了晚年好像又回到了宗教？

汪：他当时搞不明白啊，现在他可能就会说，那我不信了。

许：你们的朋友，弗兰西斯·柯林斯写了两本书，《生命的语言》和《上帝的语言》[20]。你怎么看这些和你相似的人物的选择呢？他们也属于科学前沿的，但是他们还是会面对上帝这个问题，难道是他们不认知吗？

汪：这个心理上的逻辑现在是没法量化评价的。

许：是不是永远都不可能量化评价的？

汪：你管那个事干什么，你猜那么远干什么。我想的是能实现的，不能实现的先放一边去。我要在我有限的生命中把我的认知和能力发挥到极致，在未来的社会上可圈可点。不要为你解决不了的东西去一辈子犯痴。

许：但人类社会的存在，不就是因为一部分人要解决现实问题，另外一部分人充满了幻想吗？

汪：我们现在还不够幻想？至少中国找不出第二家机构像我们这样幻想了，再幻想我们就精神病了，你不能全世界所有的事都管。

许：所以你是以一种非常理性的、有逻辑的面目，做了一件特别幻想的事？

汪：对啊。我已经够幻想了，再让我幻想就不公平了。我们有一个幻想组，叫作量子生物学组，四十多个人，领头的是汉堡大学物理系毕业的。我说你们去幻想吧，是我提出的主意，我私人赞助他们。他们现在也不要钱，就是一个月聚会一次，讨论一次。跟北大、南科大的清一色的海外博士一过招，我们的幻想家比他们还牛。我说你们的量子计算有什么了不起，我们谈的是量子生命。他们马上全傻了。

许：量子生命是怎么回事？

汪：就是思考。你看，当你睡醒的时候，你还多少记得住昨天晚上做过一个梦，说明这个梦是有能量消耗的，是有物质活动的。可是从现在的认知来看，分子是没有变化的，分子变化也不会那么快，所以它一定是量子层面上的东西。比如说光合作用就是一个量子过程，线粒体的能量供应是个量子过程，我们的生命过程是一个量子过程。我们现在没有工具，量不出来，那就先放一放。要真弄，就要先去解决工具问题，而工具问题涉及一个重要问题：成本。在今天这个时代，你花得起钱去做这个事吗？

扪心自问，我们做的事实际上就是对贪生怕死的一个判断和回应。我们的基因是ABCDEFG，影像学、病理学是UVWX，再往前走一步，到了Z就拜拜了，就死了，这中间有一个巨大的缺口。我们过去过于强调的重要性，它是一个预测、预知、预警、预防的东西，但其实后面还有一个长长的过程，为什么不能把它们连起来呢？所以我们现在就提出影像基因组学计划（ImageGenomicsProgram），就是把ABC到XY连起来。如果所有的变化都能看得清清楚楚，那就真的知道我的生老病死是哪一天，是怎么控制的了。我的目标就是让它变成一个全国项目，至于给我多少份额，我不在乎。

许：如果实行的话，整个国家的面貌也会发生巨大的改变。

汪：这是时代变迁的第一个信号，不要低估了它对未来的影响。敲钟的时候，我说的是敲响基因相关疾病的丧钟，我没有说敲响了疾病的丧钟，在尺度的把握上是要经得起时间的推敲的。现在深圳、青岛、阜阳全部启动了，前天昆明启动了，加起来已经将近一亿人口了。在这些区域，未来小孩的基因疾病会马上减少。聋哑学校的新生儿入校率你算得出来，唐氏综合症、地中海贫血症你看得见，不要老是以为它们是小

概率事件。

许：刚才是从政策上来讲，你希望它变成一个更普及的东西。现在基本上不太有技术本身的障碍？

汪：不要那么含糊和谦虚地说基本上，是根本就没有，年底样机就出来了。

许：它能做什么呢？

汪：你可以玩自己的身体。但实际上这个做出来并没有意义，因为大数据库没有出来，标样没有出来。今天的微信能够成功是因为高性能计算解决了根本的问题，云计算能够接上去。现在生命领域的大数据和高性能计算都没有，甭跟我谈云计算，没有用的，必须把那几百万人、上千万人的标准数据放在那儿，数据一进去，你就会恍然大悟。

许：在未来，基因会成为所有的财富、娱乐……所有东西的来源？

汪：我们现在就是在设计这样一个事情，比比特币更有价值的一定是基因。

许：其实这真的蛮像哥伦布发现新大陆，或者人类登月。

汪：是啊，不身临其境体会不到的，绝大多数科学家也体会不到，因为他们是小科学，只聚焦在那一小块。

许：在很多观念上，华大已经跟其他公司不太一样了，你看得出这些东西对下面年轻员工潜移默化的影响吗？

汪：现在的影响还不够。为什么？因为我们没有解决物质问题，如果我有很大的园区，每个人工作两三年，都有一套相对稳定的住宅的话，可能影响就更大一点。因为大家每天又会回到社会里去，在两种价值观里面来回地煎熬，我看着也是很难受的，但我也没有办法。

许：会不会变成另一种高科技版的华西村啊，为每个人提供一个别墅？

汪：那也不会，我们的全球性还是很强的，大家一会儿到欧洲去，一会儿到美国去。我现在最想解决的就是房地产，过去叫产学研，我现在叫房地产学研。我先谈前两个字，房地，后再跟你谈产学研。

许：未来会建立一个更加国际化的科研队伍吗？

汪：我的下一步要求就是新楼里面要有百分之二十不同肤色和不同语种的人。其实我做这个事情就是好玩了，就是把全世界弄过来，对自

己、对国家、对人类都有贡献，那就干吧，无所谓了，我从来不做商业计算。华大到底是干什么的？是寻找一种全新的活法，然后活得长、活得好，还有就是该死的时候死得快。

许：这个时代的知识生产发生了特别大的变化，对知识的定义是什么样的呢？

汪：高效的工具和大数据会带来一个全新的认知方式、速度和大场景、大范围。这种知识的积累速度是前所未有的。我们昨天刚公布的深圳市全覆盖，动不动就是一百万人的全数据。

许：好神奇啊，特别期待看到未来是什么样子。

汪：我们现在正在一步一步地推行，一步一步地实践啊。我们现在一千多个新生儿，没有一个有严重的出生缺陷，之后我希望我们的肿瘤病人，能够在现代医疗和华大精准的预测预防监测下，慢慢地都比别人活得长，让心脑血管病人不再死于猝死。

许：了解大脑里面的运转，对你是一个很大的诱惑吗？

汪：对啊，是一个很大的挑战，但是我们现在要先把这边做好，再到那边去。我们现在要在有限的经济力量、科研力量和时间上把功效最大化，而不是说没完没了地追逐那个。我最反对的就是小猫钓鱼，觉得哪个东西都重要，但你只有这么大的精力，这么大的力量，都顺着自己的感觉走，最后一晃三十年了，一事无成。

许：那你觉得未来五年、十年或者二十年，最重要的大知识到底是什么呢？

汪：别的我不知道，农业、生命科学一健康、医疗一健康是非常清晰的，就是对生命的掌控，对新型农业的掌控，这是很明确且能够做到的。“两质永葆”现在还有点吹，还需要点时间，但这前面三个是看得见、摸得着的，就看你干不干了。

许：我发现你的人生就是与天斗，与地斗，与人斗。

汪：与疾病斗。所以说世界是为活得长的人准备的，你不要去想那些社会问题，费那么多劲，批评这个批评那个，这些过去了就全部抹掉了。往事如烟，它就是如烟。

Chapter 05 马东

新鲜的边界会让我有幸福感，
但我的底色是悲凉

1968年生于黑龙江哈尔滨

1986年前往澳大利亚留学

1994年回国并报考北京电影学院管理系

1998年接手湖南卫视谈话类节目《有话好说》

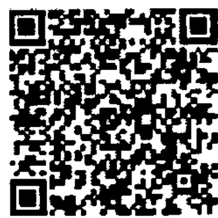
2001年进入中央电视台任职

2012年离开央视，加盟门户视频网站爱奇艺任首席内容官

2014年策划并主持中国首档说话达人选秀节目《奇葩说》

2015年从爱奇艺离职，创立米未传媒

2019年制作原创音乐综艺节目《乐队的夏天》



扫码观看视频

“只有悉尼才有真正的大都会气派，它以一种恰当显要的姿态矗立于非凡的港口之上……一片光灿灿的商业区让你感到它被楔入了华尔街—伦敦—苏黎世—香港的利益圈。实际上整个澳大利亚海军都停泊在它的军港上，或者正从海上迷人地返回……让悉尼有了一种前线的味道。”

在谈话进行了两个小时之后，我拿起手边的《世界》，来自我最爱的旅行作家简·莫里斯的文集，其中对悉尼的描述让我尤为印象深刻。读这一段既是因为疲倦——在相对漫长的谈话与两瓶福佳啤酒之后，我感到倦怠，不知该问什么；也想借助这些文字激起他对往昔的回忆，从1986年到1994年，马东在此度过了青春时光，悉尼是他的自我探寻之地。

“我觉得这个人想多了”，他的回答突兀。对着我的疑惑，他接着说，“这样的悉尼很美，在我去的那些年，因为自己的窘境，导致那个美好和我没什么关系。我对悉尼与澳大利亚的印象，还停留在’我很穷’的一个状态”。

对于马东，我最初的好奇不仅来自他制作的节目，更源于他与传统的关系。我至今记得在十二寸的金星牌电视机上，看到穿蓝色工装的马季兜售宇宙牌香烟的场景，我记得刚刚退伍不久的父亲灿烂的笑容，它是我童年最难忘的记忆之一。

在探访马东前，我找到一本薄薄的《马季传》，还买了一本侯宝林等几位口述的《相声溯源》，试图在《奇葩说》与天桥的摊位、央视舞台之间寻找到某种连续性。它们是语言的艺术，也是大众娱乐，随着技术创新、时代变迁而变化。我也想知道，在这样一位超级巨星的父亲的阴影下，一个儿子想反抗哪些，又想逃避什么。他怎样寻找语言之创新，又怎样理解大众娱乐？

比起这个传统，我对当下缺乏兴趣。我看了两集《奇葩说》，在绝大多数时刻，我不知道他们为何而争辩。对于惊诧迭起的表达方式、色彩绚丽的布景，我也感到吃不消。最让我意外的是，这些都以个性张扬著称的年轻人，在争辩一些看起来几乎不值得争辩的问题——漂亮女人该拼事业吗？该不该看伴侣的手机？结婚在不在乎门当户对？女生该不该主动追男生……

这个节目的表达、词语成了很多年轻人日常词汇的一部分，马东则成了娱乐业的风向标，他是新型网络综艺节目的开创者，成功地捕捉住了年轻人的趣味。

这些年轻人的趣味到底是什么？在关于社交媒体和消费者的报告上，关于八五后、九零后、九五后、零零后的话题层出不穷，他们就像快消品，只有五年的保质期，在保质期内，他们被视作希望与未来，随之就被扔进垃圾桶。文化与消费上的年轻崇拜，也构成了杂乱又坚固的大众文化的一部分，这种杂乱与坚固因为闪闪发亮的iPhone屏幕更为喧闹与自信。

我厌烦对“新”的种种崇拜，也担心自己陷入僵化。第一季《奇葩说》播出时正好四十六岁的马东，像是找到了这新与旧之间的秘密，他穿着亮闪闪的西装，与一群年轻人嬉笑怒骂。透过闹哄哄的表象，他在试图传达一些朴素而重要的个人价值观。后来，在与几个年轻的辩手交流时，我被他们的个人特质打动，与屏幕上的肆意不同，他们质朴、诚实。

在创造《奇葩说》之前，马东尝试过不同类型的电视节目，寻找恰当的模式。这寻找也是从悉尼开始的。他从巡演至此的父亲身上，感到舞台生活才是最吸引他的。也是借由从唐人街租借的录像带，他知道了还有胡瓜这样的主持人，纯粹靠即兴在镜头前发挥。

这个下午的马东，用化妆与咖啡压抑住昨夜的睡眠不足。他坐在我对面，既不冷漠，也不热情，只是完成一桩例行之事。他语言简洁、声

调平淡，从少年成长到日后的成就，他给你准确的信息与一些细节，又未夹杂太多个人情绪，有一种高度的克制。这种克制令谈话始终未获得某种高潮之感，也令我短暂地心生沮丧。一些时候，我下意识用一些武断来质询他。我期待的那种父与子，悉尼的孤独岁月与此刻的舞台中心之间的对比感，并未呈现。他对语言之演变、对代际之更替的分析，又让我兴致盎然。

在谈话的最后，我们又回到了他的童年时光。他说自己最爱《红楼梦》与纳兰性德，说起对人生之悲观。我先是感到欣喜，好像窥见了另一个马东，随即又觉得自己掉入了一个庸俗化的弗洛伊德式的童年版本。



二十岁上下没有绝望，但我吃完了一生的苦

许：我爸是你父亲的忠实粉丝。你会不会从小就有意排斥你父亲他们那些老一辈相声演员所代表的那个世界？

马：我不排斥。我跟他们相声圈有很多联系，比如姜昆老师、冯巩老师，包括后来的郭德纲。但我没有进那个圈子，小时候我爸就不希望我进那个圈子。

许：为什么？

马：他是从业余转成专业相声演员的。他的老师是侯宝林先生、刘宝瑞先生、郭启儒先生、郭全宝先生四个人，其中的责任老师是侯宝林先生。所以在相声演员当中，他有一个非常得天独厚的机遇。但我父亲原先是业余的，又成长在新中国，所以虽然人在相声圈，但对过去老艺人那一套不完全接受，这种不完全接受贯穿他一生，所以就有意识地隔断我。

许：现在回忆起来，少年时候父亲对你最重要的影响是什么？

马：他给了我一个特权，就是“你爸很忙，没工夫搭理你”。小学五年，我爸大概只开过一次家长会，之后就再也不去了。我妈大概也就开过一两次。学校和我父母之间的联系被隔断了，这中间我就有很多腾挪的空间。

许：你觉得你和你父亲身上最相似的部分是什么？

马：性格内向吧。

许：在十八岁之前，还是有挺多的焦虑吧？马东不存在，只是马季的儿子。马先生那时候的名声基本上相当于迈克尔·杰克逊，小时候你对名声是怎么理解的？

马：第一，我觉得它对于我成长最重要的正面作用是，让我感到这东西没什么大不了，没有想象的那么重要。第二，它会给人带来麻烦。

许：那现在你怎么处理你个人的名声问题？你就假装不care？

马：基本不care。我最care的是无聊，没有新鲜的东西。

许：所以你那种强烈的嗜新症，跟缺乏耐心连在一起？

马：肯定的，那是它的成本。收益是多巴胺的不停刺激，成本就是浅尝辄止吧。

许：但你也不想克服这个？

马：收益大于成本。

许：你现在有什么特别想克服的？

马：年龄的障碍。要是能年轻一点多好。

许：你去悉尼留学的时候，对它的第一印象是什么？

马：我到悉尼的时候英语不好。我印象特别深，当时穿了一条牛仔裤、一双皮鞋，从飞机上下来以后发现我在这个地方既是瞎子，又是聋子、哑巴。悉尼完全是另外一个世界，当时中国经济不好，有着巨大的差距。八十年代末，最有钱的是日本留学生，然后是香港，然后是台湾，再下面是马来西亚和印尼的华人学生，最后才是中国大陆的。

许：当时中国大陆学生应该很少吧？

马：非常少。那个时候在悉尼，中国人走在马路上互相看见大概还会打招呼。后来就不是这样了，现在几十万人、上百万人在那里。

许：十八岁的时候，对自己的期待是什么？

马：觉得出国很牛逼。当时友谊商店是要凭护照进的，里面能用外汇券，我拿到护照那天就直接骑自行车到友谊商店去了。到门口一晃，从这个门进去，从那个门出来，啥也没买。

许：1986年到1994年，你这八年怎么过的？

马：打工，谈恋爱。然后就是无聊。

许：那段著名的恋爱是吗？

马：好多著名的恋爱。但打工很苦。

我几乎所有的工都打。每天早晨起来，先去做清洁工，别人上班之前我给清理干净，然后再去上学，晚上再到餐馆打工。周末什么工都做，刷油漆、盖房子……

许：那时候有绝望过吗？完全被日常生活的挣扎所包围？

马：没有，因为年轻，二十岁上下没有绝望。老觉得这是一个阶段，今后一定会好，不知道会怎么好，也不知道为什么会好，但就是觉

得今后肯定不是现在这样。

许：1994年回来之前在做什么？

马：在工作。在悉尼的展览中心工作了三年多。刚开始是做杂工，搬桌子、搬椅子。后来做了文员。

许：那时候对自己的未来有什么样的感觉？

马：对我来说，比较大的一次变化是我父亲1993年还是1994年去澳大利亚演出，跑了几个城市：墨尔本，可能还有布里斯班。我就请假了，跟着他晃。因为我已经离开我父亲六七年了，产生了距离感。我在台下看他演出，觉得很好，因为那时已经不会用看父亲的眼光去看他。我发现他们的生活那么丰富，好像每天就是玩。我就觉得，这个地儿没什么可待的，基本上每个月一号就知道三十号要干吗，没意思。

许：现在回忆起来，那八年在悉尼的时光对你有什么影响？马：如果一生当中人吃的苦是有限度的话，那我在那时候就把它吃完了。

许：最苦的是什么？

马：最苦的其实是食物。这件事跟工作倒没有太大关系，因为没有选择。比如我印象特别深的是，当时住在大学里面，四十块澳币一周，管吃，但周末没有。我的预算是五十块钱，剩十块。那个年代买一瓶可乐是六毛或者七毛钱，大概就是这样。

许：那怎么解决？

马：省呗，打工。那时候我大概两周左右能攒着吃一次披萨，在黎巴嫩人开的那种披萨店，只有一张小桌子，一个披萨大概九块或者十块澳币。

许：我想起作家简·莫里斯写的《世界：半个世纪的行走与书写》。这段是1983年写的，你去悉尼的三年前。“澳大利亚人的社会无可避免地被城市化了，悉尼是澳大利亚的超级大都会，堪培拉是首都，阿德莱德是一种喜悦，珀斯握有美洲杯帆船赛，墨尔本人相信他们的城市至少同样成熟、有教养和难以言喻地可爱，只有悉尼才有真正的大都会气派，它以一种恰当显要的姿态矗立于非凡的港口之上，人口高度密集的城区周围绵延着广阔的郊区，一片光灿灿的商业区让你感觉到它被楔入了华尔街—伦敦—苏黎士—香港的利益圈。实际上，整个澳大利亚海军都停泊在它的军港上，或者正从海上迷人地返回。军旗飘扬，雷达旋转，这支军队无可回避的存在，让悉尼有了一种前线的氛围。”你怎么看这段话？

马：我觉得这人想多了。

悉尼很美，而在我去的那些年，因为自己的窘境，那个美跟我没有太大的关系。所以我对悉尼、对澳大利亚的印象，还停留在那是一个我很穷时待过的地方。我一直觉得如果我今天回悉尼去生活，我应该会当一个出租车司机。当年二十八万一个出租车牌照，当一个出租车司机大概每星期只用工作四到五天，能有差不多一千澳币的收入，这就是人生巅峰你知道吗？

更震撼我的其实是纽约和伦敦的人气和人味，可以叫人文。纽约脏乱差，但就是你脱光了翻跟头，也没有人会去看你，每个人都行色匆匆，没有人会跟你客气，纽约的粗鲁和冒犯，都显现在纽约人身上，但他们有一种骄傲，因为他们在创造价值。我觉得伦敦也差不太多，相比之下悉尼就是个乡下。

许：北京呢？你认为它们可以跟它平行吗？

马：我觉得今天的北京真的很像纽约和伦敦，给人带来的愉悦感是一样的。

许：当时澳大利亚由这么多样的人口组成：黎巴嫩人、海外华人……你作为中国大陆去的学生，会有很强的边缘感吗？

马：有。

许：后来想起来，这种边缘感对你的影响是什么？

马：我回来以后在湖南卫视做《有话好说》，很多话题是关注农村和从农村到城市打工的人，我觉得他们的状态跟我们当时在澳大利亚是一样的。举个简单的例子，我们当时头发都很长，不是留发型，而是剪头发需要花钱。后来一个马来西亚的同学跟我说，在技工学校有专门学剪发的，如果签一个免责声明，给他们剪发当练手，那个是免费的，但剪坏了是你自己的事。所以当时我处在一个社会中特别边缘的位置，语言、文化、经济条件全部都特别边缘。后来我们《有话好说》做过民工子弟小学，我看到那些学生的父母，脑子里面浮现出来的全部都是我自己在澳大利亚时的状态。

许：一方面是这种身份的边缘、物质的匮乏，另一方面就是信息前所未有的丰富吧？

马：也未必。当年很长时间不看国内的电视，因为看不到。后来我记得是在领事馆还是在哪儿看了一次《新闻联播》，就被吸引了，不是内容，是中文的丰富性。因为我是十八岁到澳大利亚，在唐人街打工，要学说广东话，我的中文系统已经被当地香港人的广东话系统洗了一下，又被当地台湾人的语言系统洗了一下。看《新闻联播》的时候，我觉得里面用了这么多丰富的、完全不一样的语言去描述一件事。那是我

待了大概六七年以后了。

许：你以前提过你当时迷上了胡瓜的综艺节目，是在什么机缘下看到的？

马：录像带。当时在悉尼，到录像带店去租带子，看广东的剧集，偶尔看台湾的综艺，就看到了《金曲龙虎榜》，看到了胡瓜。我前些日子去台湾跟胡瓜老师吃了一次饭，算是圆了我的少年梦。

许：那时你看到他，就觉得这个职业特别有意思？

马：他是即兴反应特别好的主持人，节目可以靠即兴反应支撑。我觉得这个反应我也有。所以我1994年回国前，跟澳大利亚的那些朋友说，回去想当一个主持人。当时我两百斤，我那些朋友的眼神就是：你怎么想的？

许：你日常生活中就是反应特别快吗？

马：就是各种party，穷欢乐。我印象特别深，黄建新导演在澳大利亚做了一年的访问学者，住在我一个好朋友家里，每周末开party。我们玩得特别好，还写旧体诗欢迎他、欢送他。一年结束了，他回国之前跟我说：你在这儿混什么，跟我回国吧，给我当助理。我想大哥别闹了，我还等着拿永久居留权呢。要是当时跟他回国了，走的会是另外一条路了。

有价值观的冲突，

就会自发地产生内容

许：1994年你才决定要回国做主持人，那种对自我职业选择的觉醒发生得挺晚？

马：那时候说回国做主持人，就是给自己找一个借口而已。

回国前已经拿到永居了，觉得这是一个权利，可以来来回回了。回国以后，发现国内比那边的状态有意思得多，那个永居也就变得没有那么重要了。回来以后也不知道要干吗。我父母也很诧异：走了那么多年了，很想念，但突然回来了，多了个人，怎么对待他呢？我连剪头发多少钱都不知道，得问我妈。

后来去电影学院，其实就是打开一点世界，找个事干，一脑袋扎进去，认识了一些人，东混西混，最后误打误撞进了电视这个行业。我进这个行业时已经三十岁了。

许：电影学院的经历对你的影响大吗？

马：对我的牌技增长是有帮助的，主要是打麻将。

许：没想过去做导演什么的吗？

马：没有。我不是那种特别执着的人，也没有进一步的想法，但是有机会的时候，尽力去做好。

许：三十岁在湖南卫视当主持人，那时候湖南卫视什么样子？

马：《快乐大本营》和《玫瑰之约》那时候已经很有影响了。一个经济欠发达地区，靠电视异军突起的苗头已经很清晰了。很偶然的机会，当时湖南台的台长来北京，跟我电影学院的同学李静一起吃饭，李静说，马东其实可以当主持人的。

许：那时候还是两百斤？

马：对，然后这事就算过去了。一两个月后，我接到一个电话，说我们有一个新的综艺节目在筹备，《聚艺堂》，要不要来试一下？我想真的假的，就买西装去了。结果发现买不着衬衣，也买不着西装，没有能系上扣的。印象特别深，在百盛买衣服的时候，店员看我的那个眼神，是摧毁性的……

许：后来买到了吧？

马：衬衫扣上后还咧着口，就拿领带挡着。《聚艺堂》是综艺节目，选手一个一个演，我和另外一个主持人报幕，大概就是那样。那期节目第一次播出，我爸还看了。看完我爸说，就你顶瓜。这是他们的行话，意思就是人脑袋上像是顶了一个本来没有的瓜一样，紧张是全部挂在脸上的，神不守舍的紧张，一脸木然。那是我人生的第一次出镜，我肯定不适合这个节目。

但与此同时，他们在筹划另外一个节目。当时是《实话实说》最火的时候，湖南台想做一个谈话节目，一帮筹备的人关于这件事情有些分歧。当时老魏[21]就说，那就各做一个样片来看。其中就有后来《有话好说》合作的制片人谭群，他找到我说，咱们一起做这个样片，做完了领导审，如果咱们能做好就做。大家就开始找选题。

那时我住在长沙银河酒店，早晨起来让人送来《三湘都市报》。报纸最后一版有一篇文章讲弃婴的。在湖南湘西的溆浦，镇上人早晨起来发现一个女婴，最后是一个女孩抱走了她。但她也养不了，她男朋友是街上的混混，湖南话叫打流。他结拜了九个兄弟，这九个人就凑钱抚养这个孩子长大。当时我看了这篇文章，就问谭群他们觉得怎么样，他们觉得挺好，我们全都去了溆浦，接触这些人，还有民政局。整个话题讨论的是，民政局该不该管弃婴？基层民政系统不健全怎么办？说起来这是一个故事，但背后反映的是一系列的社会管理问题。《一个女婴和她的九个爸爸》，这是后来我们起的名字。样片做成后，两个样片对比时，老魏说这个还不错，就按照这个组做吧。我们就从这儿开始正式做《有话好说》。

许：当时你是不是有一种感觉，整个电视业已经开始探索一种新的语言来描述新的现实？

马：是的。我觉得我当时的优势是在国外八年的积累，积累的其实不是知识，而是看待世界的角度。看待同一件事情，我有另外一个视角，如果能够把这个视角描述出来，是不太一样的。

许：更具体地讲，是什么视角？

马：就是在国外的时候，看到了一个怎样的社会体系能让效率更高，或者更合理。有了视角之后，你再看到处处的荒诞和不合理时，你会思考这个荒诞是怎么来的，有没有合理的解法。

许：你把这个视角带到新节目里面去了？

马：是。其实所有的东西都归结到一个问题上，就是权力来源的问题。我们和西方社会体系的核心差异是权力来源不一样，这个事没得讨论，但可以带着这个角度去看社会上的现象。当年《知音》是我们重要的素材来源，每次看到一个让人感动得稀里哗啦的故事，我们都派人去调查，然后就发现太不靠谱了。

许：但那个节目持续时间不长嘛？

马：八十三期，周播，一年半的时间。

许：停的原因是什么？

马：做了同性恋话题。请了李银河、崔子恩[22]，请了石头[23]。我们请他们三个到现场，聊同性恋的非医学化、非道德化和非形式化。聊完了以后，能播吗？当时湖南台的副台长刘一平看完了以后，就给播了。播了以后，连续九个批评下来，这节目肯定得停。当时广电总局的宣传司还是办公厅的主任发的文。很多年以后我在中央台了，他见到我，说马东做早了吧？我说是，做早了。

许：说说当时长沙的气氛吧。湖南广电把整个城市的气氛都搅动了吗？湖南又充满了市民气，这种东西让你有什么感觉？

马：没有太大的感觉。我只觉得我们做的事情在湖南台有一个非常好的基础，那里宽容度大。我印象特别深，因为这个节目后来连续被毙，省委宣传部有一次开会，当时的宣传部长在台上说，片子我看了，我觉得没什么问题。我印象中老魏非常挺《有话好说》挺到最后也没办法。

许：这个节目停了之后，你是又回到北京，然后进央视了？

马：对。2001年回到北京，做了一个公司的节目，这个节目的总导演是《见字如面》的总导演，关正文老师。他当时是出版界的大腕，给中央台《挑战主持人》当策划。当时《挑战主持人》正好换主持人，关老师就跟当时我那个制片人金月说，让马东来试试。我试录了四期，就跟金月说我干不了综艺。金月说我就是要击碎你，有什么不能干的？就做下来了。到2004、2005年，我就当了《挑战主持人》的制片人。

许：那个时候，脑子里对主持人这个职业有什么印象？因为你在悉尼时，印象中的主持人是胡瓜那种，但回来后是另外一种完全不同的语境了。

马：这个问题困扰了我很多年。我们做的节目叫《挑战主持人》，我们是一个很小的组，每一个人都要下去面试学校的选手，当时全国有将近两百四十所学校有播音主持专业。比如说在成都、重庆或者武汉，大概有二三十个大学有播音主持这个专业，但只有六七个老师，这六七个老师就在这些学校之间来回串着上课。播音主持是一个好奇怪的专业，收费又极其贵。我后来有个很极端的说法：这是一个有组织的大规模“诈骗”行为。

我们的工作是选主持人，那么选主持人的标准是什么？尤其是综艺，我们发现没标准，好的综艺节目主持人都不是学这个专业出来的。周涛说过一句话，中央三套，也就是综艺频道的主持人长得不好看就叫

伤天害理。但也有老毕（毕福剑）那样的，我一直说老毕是整个主持人形象的底线，还有崔永元，所以没有标准。这个问题一直困扰了我们六七年，最后我们比的是什么？比谁招人喜欢。因为只能在这个层面上比较，所以就变成了才艺展示和比拼，就是一个综艺节目，并不承担你想象当中真正选拔或者培养主持人的功能。就好像《非诚勿扰》并不对你俩相不相爱负责任，只是给你们提供一个相亲的过程，让你们的价值观发生冲突。

从那个时候开始，我们对综艺的理解更深了——内容才是最重要的，形式不重要。节目的形式不管是求职，还是相亲，还是选主持人，还是辩论，都只是形式，本质是一样的。一个节目能够长久，关键在于它内在的价值冲突、价值主张。有价值观的冲突，就会自发地产生内容。

许：你们当时会参照美国式、日本式的综艺节目吗？

马：会参照，都在看。但你拿来的只是形式。全世界范围内的电视综艺，重要的发源地其实是英国和荷兰，他们生产模式，在小众市场里面实验成功，然后放到美国的市场里去商业化，再转到成熟的市场比如日本，在日本实行本土化，之后才是香港、台湾，最后进入大陆。

许：大陆是链条的最后一端？

马：对，直到这些年才发生变化。在大陆市场化以后，电视台全部跑去戛纳买模式，欧洲就出现了一堆针对中国人的模式公司。

许：为什么是英国和荷兰成为创新者？

马：我觉得是他们社会的多元性更丰富。

许：或者更宽容？

马：社会的宽松是必然的。比如英国，它对文化创意产业的支持和它的社会宽松程度，是重要的基础。在整个行业内它的模式都是——我给你一分钟，你把要做的事情给我讲清楚，如果你一分钟内能留住我，我下次给你三十分钟，然后我们再往下一步。但是很多人都是一分钟甚至三十秒就再见了。这个模式当时蛮吸引我们，但在那个年代，中国的综艺节目关键是没有市场化。市场化的力量是巨大的，电视剧是早于综艺节目十年左右市场化的，包括赵宝刚、郑晓龙，他们都是体制内剧集的制作者，但是他们先一步市场化了。

今天给这个时代做任何结论，

都还为时尚早

许：什么时候开始意识到，互联网的兴起会代表一个完全不同的审美与表达方式？

马：我保持着一些阅读习惯。除了书之外，我常年读几本杂志，比如《三联生活周刊》《中国新闻周刊》，后来包括《财新周刊》，它们往往会预先吹一些社会风气。我通过这些杂志关注到整个互联网行业的发展，当时虽然还只是刚刚起步，带宽只能支撑图文，后来可以支撑音频、视频，再后来是移动端的宽频，其实互联网兴起是技术进步支撑过来的。我2012年离开央视的时候，已经有了搜狐、优酷、爱奇艺。我没有刻意要去一个什么互联网公司工作，就是单纯地想从中央台辞职。

许：那时候做了一个访谈节目？访谈对你的诱惑是什么？为什么要坚持这个东西？

马：我是从访谈节目开始我的电视职业生涯的，我手边一直有访谈节目。平台给了我机会，去和我接触不到的人聊天，他用两三个小时掏心掏肺地把自己的故事都跟我讲，他也不知道为什么。

许：来之前我就想，问马东什么呢？他所有套路都知道，真烦。

马：对。

许：你觉得为什么大家会掏心掏肺跟你说呢？

马：因为平台的力量，他看重的是这个节目播出对他的回馈，这就是媒体权力。原来在湖南卫视，我们只要跟嘉宾说是准备上湖南卫视周五或周四晚上黄金时间的一个节目，他就会接受采访。我是媒体权力的得益者，这么多机器放在这儿，俩人聊，掏心掏肺，这一切都是电视台掏钱。

许：跟一个综艺节目的主持人相比，你怎么评价自己的访谈能力呢？

马：还可以吧。我大约能问到我想问的东西，关键是我觉得自己没有太多的主观性。我经常看到访谈者带着一个目的去做访谈，就像你，偏见是你的角度，你一定要带着偏见去跟别人撞。

许：我从来没偏见，是他们编出来的。

马：我就还好。我对于访谈结果没预设，所以就问自己想问的问题。另外它逼迫人阅读，我当时算了，为了一个访谈，编导给我准备的材料大概十万字左右。看完了以后，我只会想第一个问题要问什么，没有采访提纲。

许：当时为什么选择爱奇艺？

马：是爱奇艺给了我机会，不是我选的。我从央视出来以后，跟一个朋友一起做了一家公司，认识了爱奇艺的同事。他们想要合作，我告诉龚宇[24]说，我想做直播，因为我觉得那是电视最高级的地方。我都已经搭建队伍了，组织了一个将近九十人的队伍。然后他小心翼翼地跟我说，直播在互联网并不好。

我不记得后来谁跟我说了一句，互联网解放的是人的时间和空间，而直播是锁定了人的时间和相对空间，因为当年还是以PC客户端为主。我说那这事做错了，就把队伍解散了，辜负了好多人。可能是因为我能刹住车，让龚宇觉得我想明白了，所以他就问我要不要来爱奇艺。我说好。

许：你当时怎么想象这个平台？之前完全是电视经验，对互联网还是很陌生的。

马：对我来说，最重要的是那里有我不懂的东西。他们给了我一个很好的机会，我就像是挂在一辆高速列车上，扒着车栏杆在地上狂追。因为有太多我不懂但确实特别想知道的东西。

许：比如呢？

马：技术，底层技术，互联网人群，端到移动端的转变。2013年是标志性的，这一年的九月二号，爱奇艺的后台数据中移动端首次超过了端。

许：当时你意识到这个新的技术手段会怎么改变内容吗？

马：现在回想起来，我们当时想了很多东西，最重要的东西是，什么人在看？这些人的共同性在什么地方？怎样能够切中他们的共同性，也就是时代脉搏。这个是核心。

许：怎么描述当时的时代脉搏？

马：在电视节目当中，有一个流行趋势。比如说，为什么那时《蜗居》火了？到2010年时《非诚勿扰》火了，到2013年，是《爸爸去哪儿》开始火了。然后在我的认知里，那一代人就翻篇了。那一代人的主体基本上就是八零后女性媒体工作者，她们进入社会后，充斥在各种媒体中，尤其是新媒体渠道里发声，把握着时代话语权。她们刚出来的时候，面临着找一个人一起奋斗还是给别人当小三的问题，《蜗居》就出

现了；后来她们下决心好好谈恋爱，《非诚勿扰》就火了；再后来她们有了孩子，《爸爸去哪儿》就火了。大概是这么一个过程。我觉得在那之后就换代了，换成了九零后掌握主体话语权。因为移动互联网全面铺开以后，基础变了，每一个人都有一个重要的社交和媒体终端——手机。这个时候，世界变了。

许：九零后这批人，他们的特征是什么？

马：跟八零后本质上也没有什么不太一样的，他们所关心的事是一样的，只是语境不一样，用的语言和描述方式不一样。比如像“屌丝”这个词，在中文里面很多老同志就听不惯，觉得怎么能带脏字呢？

许：我到现在也不喜欢这个词，很难接受。

马：还有“傻逼”“逗逼”，这类词在中文里是很刺耳的，尤其在你这样的老同志的耳朵里面。但它们进入了日常话语体系，他们不觉得是脏话。

许：你开始听觉得刺耳吗？

马：开始是刺耳的，后来就没事了。中国三十年的变化是别地儿的两百到三百年，对于年轻人来说，他们的父母比他们大一百岁，你知道吗？所以你就是古人，你不知道他们说什么，他们也不知道你说什么，所以就懒得跟你说。

许：你什么时候意识到自己跟他们差一百岁的？

马：我做互联网、进入网络的内容世界以后，就觉得没有跟他们差很多了。我不是一个像你一样执着的人，我是个身段很柔软的人。

许：这是在骂我。

马：这都能听出来？很明显吗？对我来说这个事没有那么困难，我不是刻意的。

许：这后面其实是一个大众文化的变化。在长沙的时候，何炅他们的兴起就是一个新的大众文化的语言开始了，到李宇春她们的兴起又是一个阶段，到了2009年的《蜗居》又是一个新的变化。你觉得有一个很明显的粗鄙化的倾向吗？

马：我知道你的出发点，但我想问你的就是，这个粗鄙化相对于什么？或者说我们曾经精致化过吗？

许：我们曾经向往过精致化。

马：我们每一个时代都向往精致，但我们从来没有过。我有这么一个角度。在1949年之前，中国人的识字率没有超过过百分之五，所以透过千年的历史烟雾，今天我们看到的所有文化和传承，都是那百分之五的人留下来的。他们是认字的人，是人中的精英，历史是由这些人写的。如果一个社会一直只有百分之五的识字率，而且还能够穿过岁月烟尘，你看到的当然都是精致的。

但是我们不能把它误认为世界的真相，因为那百分之九十五的人才是世界主体。今天我们的识字率是百分之九十以上，但人们内心的趣味并不会因为识字就发生质的变化，因为人会对娱乐本能地靠近。所以，人口结构没有变化，文化结构没有变化。这种情况下，今天所发生的这些事情粗鄙化了吗？应该没有。因为本来就是粗鄙的。

许：可能一直是这样，但这些人被压抑着没有发声，现在这个声音突然大起来，就会有这种假象。

马：对。

许：你总提娱乐的本质。你是什么时候开始追问娱乐这个东西的内在本质的？

马：在去了爱奇艺以后。我在腾讯的星空演讲，说了一些但没说清楚。娱乐是人的先天本能，而文化从来都不是目的，是沉淀的结果。把文化当作目的去追求，是崇高的，但是本末倒置。京剧很美，但梅兰芳和程砚秋就是当时的刘德华和周杰伦，你说他们在那个年代是粗鄙的还是精致的？每个时代都有自己时代的娱乐形式，本质上都一样。

许：所以你觉得当年看莎士比亚剧的英国人，跟现在看《奇葩说》的年轻人，是没有高下之分的？

马：当然没有。在莎士比亚那个年代，莎士比亚只是其中的一个剧作家，但他的作品更好，穿过岁月留到了今天。李白也是这样，那时候人人写诗，因为科举核心就是写诗文，只是他的更好，所以留到了今天。而人们对李白、对柳永的喜爱，跟人们今天对高晓松的喜爱没有差异。

许：那是不是会有时代的质量的不同？比如说李白、梅兰芳虽是很流行的，但是他们的这个流行是可以穿越时间的。你不能不承认时代之间的差异，有的时代就是更高级。

马：我明白。你知道吗许老师，我把这个东西称为文化历史观，就是在大尺度上是一样的，只看你的尺度够不够大而已。

许：这不变成相对主义了吗？变虚无了。

马：你可以把颗粒放大去看，但你一定要把这个颗粒放在时代里面去看。就像你看一条船，一定要把这条船放在河上去看，要知道它是河流里面的一条船。

许：那所有的事情都只有相对价值，没有绝对价值。它必须在那个时代语境之中才有价值。但我一直觉得，我们这时代挺低劣的。在稍微长远一点的历史时空，可能我们的贡献是非常低的，在更普遍的思想和情感的追求上是留不下什么东西的。我们可不可能就生活在这样一个很低谷的时刻呢？这不困扰你吗？

马：我自己的感受就是，文化是结果论的，你今天做这个结论为时尚早，要放一百年以上，再看这个时代到底留下了什么，没留下什么。我采访过周有光先生，他那时候差不多一百岁了。我问他“两会”有很多文艺界的代表提出要恢复繁体字，他怎么看。他说这是外行话。我又问他怎么看火星文，有好多人觉得它干扰了汉字的纯洁性。他说要到五十年后看，如果我们五十年后还在用，它就进入文化系统了，因为我们的文字就是这么来的。所以今天给这个时代无论做什么结论都还为时尚早。

我喜欢这个新时代，

一点抵触都没有

许：在爱奇艺那两年多对你改变很大？是进入一个陌生世界的感觉吧？

马：对，是我幸福感特别强烈的时候。你进入一个完全陌生的世界，关键是你有一个很好的进入角度，你进入的时候别人还没有进入，那时候智力、知识、情商、智商都蕴藏在体制内。你只是命不错，在一个别人还没有进去的时候进去了，所以你看到了更多的风景，经历了更多的变化。

许：离开是因为什么原因？

马：想做《奇葩说》。我在爱奇艺有百分之三十的时间做内容，百分之七十做管理。现在我大概百分之七十做内容，百分之三十做管理。

许：离开的时候会觉得整个年轻一代的状态，或者说这种时代的情绪又发生了很大的变化吗？是什么呢？

马：就是主流的语境在发生流动性的变化。前两年的流行词，这两年已经不说了，九五后和零零后的话语方式，九零后是不太用的。我们公司的小朋友们谈恋爱时，一急了就说你去找你八八年的老女人吧。你听这种话的时候，真的是想死你知道吗？

许：你觉得他们为什么会这么表达？

马：不是他们为什么会这么表达，是我们年轻的时候也这么表达，没有太大的差异。他们现在二十岁，我们十九、二十岁的时候也是满嘴新词，只是那时候社会变化的节奏稍微慢一点，所以我们跟父母辈的差距没那么大。现在是自然年龄差距叠加了社会高速发展带来的文化差距，所以你父母比你大一百岁，你哥都比你大五十岁。

许：这种高速度当然给年轻一代带来了很多美好的东西，但你觉得有伤害吗？伤害是什么？

马：跟那个美好比起来，伤害根本就不重要。、因为即便速度慢也不是没伤害，你年轻的时候肯定也痛苦，那就是成长的痛苦，每个时代都一样。

许：真的开始做这个综艺节目的时候，会有很多不同的参照系再度浮现在脑子里吗？

马：我印象特别深，我跟高晓松喝酒，喝多了我们俩互相喷，他真的是知识储备量特别大，没他不知道的。但他跟我说，他有两个软肋，第一个是生物学，第二个是物理学。然后我就开始跟他聊黑洞。他就跟我说，像咱们这样的大喷子弄个辩论挺好的，我说真的。就这一句话，搁这儿了。我回来跟穆迪说，做个辩论怎么样？当时穆迪他们整个团队从中央台出来加入爱奇艺。

两个星期后他给我做了一个PPT，那PPT里面写的什么我现在一个字都不记得，全是一些他们的语言，就记得放在屏幕投影上的字这么大一个，颜色大撞色。我就跟穆迪说，弄吧，弄砸了有我呢。基本上就是这么一个过程。

许：为什么觉得大撞色挺好的？

马：没见过。后来我们市场部一直在放大一个信号，也就是这个节目的雏形出来以后，我想的那句话：四十岁以上的人请在九零后陪同下观看。就是这句话给《奇葩说》的第一季定了调。

许：反正我看了好几集，我过了四十岁了。

马：其实我们四十岁以上的观众挺多的。但你要给自己一个明确自身的定位，这个定位决定了你的调性，而有些东西我们可以彻底放弃。

许：年轻一代拼命地强调自己是九零后，不是一件很可笑的事吗？难道这不是他们内在脆弱的标志吗？他们不敢用自己来面对这个世界，就用这么一个虚晃的概念。每代人都有这种集体意识，但是从来没有像他们这么大声地要标志自己。

马：它是一个共同认同，每一代人都是一样。以前是说我吃的盐比你吃的米还多，不就是这个逻辑吗？这语言是一模一样的，只是反过来而已。本质上我没觉得这个事可笑，它是一种语言认同方式，是媒体语言，是标题党，是我们在推《奇葩说》的时候用的一个标题而已。

许：我们公司也有很多九零后孩子，我经常觉得他们就是虚张声势，你有什么个性？有多自由？、

马：是因为你也很有个性，个性这件事跟年龄没有关系。

许：我看《奇葩说》争好多问题，有什么可争的？就是这种感觉。

马：不是给你看的。因为有些事你已经想明白了。在时间轴上面，你认为有一个叠加效果，就是前面既然有了，后面就不要。但其实历史不是，历史永远是遗忘了重新来。

许：这我相信。这就是为什么我对反历史的年轻人有怀疑。大家不

要以为自己发现的事情都是崭新的事物，要稍微理解一点过去人在做什么。

马：这个世界上大约只有百分之五的人有愿望积累知识，了解过去。那百分之九十五的人就是在活着，就是在生活。只是今天，这百分之九十五的人每一个都有使用自媒体以及技术通道的权利，所以他们的声音被你听到了。在大家都不认字、技术没有进步的时代，这个就自然分化了。

许：如果让你只做那百分之五做的事情，是不是对你没有太大的吸引力？

马：我做过了。从大的尺度上来说，我觉得文本时代要结束了，我们所遗留下来的对文字的崇拜和思维依赖，是因为文字要言简意赅，要言之有物，要有弦外之音，要隽永深刻，还要有趣味，还不能太多。为什么呢？因为传播有成本。从竹简到纸张都是有成本的，直到今天电子化了。

我做了一个节目叫《汉字英雄》。做这个节目的核心就是，纸质化没有了，纸不再是文字的依托了，电子化后的效率是成倍数地提高，提高了以后，我们原来因为传播成本被控制而训练成的文本思维，有可能会发生变化，我们对文字的依赖会逐渐弱化。这是我的判断。所以我觉得我们在进入一个新的时代，尼尔·波兹曼[25]所说的电视时代，中国是在进入互联网之后才开始的。我们的下一步，是图文的时代，是视频的时代。

许：你喜欢这个新时代吗？

马：我喜欢。

许：一点抵触情绪都没有？

马：没有。一点抵触都没有。

许：为什么呢？很奇怪。

马：我没那么自恋。我的自我认同和满足感，只在于我是不是在好奇心的前端。

许：你说的那个好奇心的前沿，大部分时刻都是伪好奇心，误以为自己在一个前沿。这个前沿在历史中其实只是一个旧沿、后沿。

马：只有在你的眼中，它是伪前沿。大众传媒的作用不是追求最前沿，最前沿是学者、思想者的事情，大众传媒是让没有接触过的人接触到。你也承认，于丹老师肯定不是《论语》专家，但《论语》因她的传播，让更多人去关注。

许：那你做《奇葩说》这几年，对你自身的改变大吗？

马：本质上没有。《奇葩说》今天讨论的所有话题，我在《有话好说》里都讨论过。

许：所以在价值观方面，这二十年基本上是延续的？

马：早已经形成了。

许：我刚才说的“伪好奇心”是有道理的，它没有对你的价值观产生任何真正的冲击。

马：但表达方式不一样了。《哈姆雷特》被演了几百年了，现在拿枪的混黑社会的哈姆雷特都出来了。

马：康永哥是我特别喜欢的人，他是那种情商很高、分寸感特别强、相处起来非常舒服、可信任的人。关键是，他的情商高不体现在他迎合你，他的内心是冷峻的。我在《奇葩大会》说过，康永哥有一颗恶毒的心，安静地长在这个地方。他脸上会跟你笑，但是他这个地方把你看得很清楚，而且他也忍不住，会告诉你，只是用的方式不太一样，所以特别可爱。

许：台湾的综艺传统，跟台湾的解放、多元，有特别直接的关系。它们到过一个高峰时期，但开始衰落了。而大陆的综艺是从互联网文化开始兴起的，你会怎么描述它？

马：台湾是个市民社会吧，我的理解。它的文化渗透率很高，识字率百分百，但是这也并没有改变它的文化结构，所以人群的分布是一样的，只是技术进步让我们迎来了一种新的形式的变化。不光中国台湾，日本、韩国，甚至包括美国，在纯互联网传播这一块，跟中国大陆比都差得很远。

许：因为我们的电视传播比他们差得很远。

马：对，有这个原因。有一点我是很笃定的，就是我们的社会文化结构，不会发生多大的变化，即便我们社会经历了那么大的动荡，我们还在使用中文和筷子，只要这两点在，就不会有太大的变化。

许：这种不变的结构，是不是也意味着特别大的沉闷？

马：你觉得沉闷吗？以我浅显的认知，我觉得今天这个世界上有三个地方充满活力，一个是纽约，一个是伦敦，一个就是北京。我们大约正处在中国历史上最不沉闷的时间。当然，要分角度去看。

许：对，我说的沉闷就是，我们看起来已经这么富裕了，这么光鲜了，然而所有困扰大家的问题，仍然是一个前现代社会的问题。

马：你指的后现代社会是哪些？

许：有更自由的思考方式，更真挚的个人主义精神，更健康的个人跟社会、跟家庭的关系。

马：对。但这个问题的前提是，个人主义是优于集体主义的。

许：至少在我的判断里是这样的。你不是吗？

马：我不完全是。香港被殖民百年，整个系统已经全部西方化了，但香港的民智开了吗？最近看看就知道好像还是有问题。台湾也一样。日本就没有问题吗？非常后现代社会的欧洲，没有问题吗？所以我觉得，参照系不一样，结论就会不一样。我不能说我们社会有一个目标，但那个目标真的就好吗？

许：我当然不是说它绝对地好。但就是那个例子，一个苹果，一个坏掉百分之十的苹果是坏苹果，一个坏掉百分之八十的苹果也是坏苹果，但跟只坏掉百分之十的苹果还是不一样的嘛。

马：怎么量化？什么是百分之十？

许：我们应该有这种质感吧。

马：旅游就是从你待烦了的地方到别人待烦了的地方去逛一逛。

许：婚姻也是。

马：所以你烦了你去了，你发现他跟你一样烦，而且你们俩烦的程度也没有办法量化。另外一个很重要的：哪个文化是先进的？哪个文化是落后的？文化没有先进和落后，文化只有凋敝和繁荣。在这个维度上是确定的，就是繁荣好，凋敝不好。

许：我们的文化繁荣吗？我们是伪繁荣吧。

马：文化有两个维度，大文化和小文化。我们今天的文化在大文化的逻辑下是繁荣的，因为我们有足够多的人在产生着完全不同的思维撞击，它代表着人际关系的可能性。我说的繁荣是指的这个，是我们每一个人都没有了千篇一律的束缚，但你说整个社会是不是有，那我不知道。

许：但我觉得跟人群中的每个人谈话，他们的语言都是千篇一律的。

马：不是，你看到的是，我看到的不是。这是出发点的问题。

许：我的意思是，大家误以为技术使他们变得很不一样了，多元化、丰富化，他们被技术催生出一种奇怪的优越感，我是对这个很怀疑。

马：所以你恨技术？你怀疑技术进步给世界带来的变化？

许：我不恨它。但我当然非常怀疑。

马：我从来都不怀疑。我们的心理结构和共同人群的文化结构没有大的变化，但是如果说这个世界上有变，那绝对是技术进步，没有什么可以跟技术进步给世界造成的变化相提并论。但是在心理上，人的生物进化的节奏是非常慢的，几千年对于我们的进化历程来说太短，所以我们本质上没有变化，但是这一点都不矛盾。

许：我觉得我是中国社会的逆反。欧美社会跟中国社会不一样，人文主义传统非常强大，宗教传统非常强大，始终有张力存在。但中国没有这个传统，特别容易一头扎到技术里面。

马：我做《文化访谈录》的时候采访过陈丹青，录完了以后，他特别优雅地在外面抽烟。印象当中，我问过他一个问题，我说“你觉不觉得你其实生活在任何一个时代，都会愤怒”。所以许老师也是无论生在哪儿都不爽。你要生在美国，你也不爽。

看得破的都不是红尘，红尘本来就是破的

许：你是生活在哪个时代都很爽的人吗？

马：我觉得反正也爽不到哪儿去，所以爽一会儿是一会儿。这样你就明白了吧？本质上咱俩是一样的，你表现为愤怒，我表现为悲凉，我的底色是悲凉，所以才觉得，至少新鲜的边界会让我有一些幸福感，多巴胺会旺盛一点。

许：什么时候意识到这点？

马：成长过程中，很早。

许：有什么事件吗？

马：看《红楼梦》看的。其实这个东西往往都是阅读带来的。

许：谁引导你读这个？你自己乱找来读的？读的时候什么感觉？

马：对，乱找来读的，初中书包里面揣着，给人感觉就是很华美而悲凉。

许：你有同学能分享你的感受吗？你跟他们讲吗？

马：没有。不讲，这东西讲了就没劲了。

许：那你怎么消化这种感觉？

马：不要消化，那时候过的瘾就是郁结在心中，独自悲凉。

许：少年马东之烦恼。

马：对，过的瘾就是独自悲凉，就是喝一杯凉啤酒的感觉。后来它成底色了，所以我看到那些特别积极地面对人生的人，就老想乐。

许：你知道我们的区别在哪儿吗？我本质是一个非常乐观的人，是真的相信进步论的人，所以我会反对这一切东西。

马：对，这是咱俩正好不一样的。人都是补充自己。我就努力做点娱乐去抵御这世界的无趣。

许：你念广告的时候什么感觉？内心有抵触吗？

马：没有，我是真心的，发自心底的，因为我想的是钱。

许：悲凉那个底色，偶尔会吞噬你的感觉吗？想反抗它一下吗？

马：什么叫悲凉？积极乐观的人不能理解什么是悲凉。悲凉就是无从反抗才叫悲凉，能反抗就不叫，看得破的都不是红尘，红尘本来就是破的。

许：你父亲身上有这些东西吗？

马：没有。

许：你跟他聊过这些事情吗？

马：没有。每一个人都是自己过去积累的结果。

许：你自己的创造力呢？你觉得自己有一天会迟钝，会不敏感，会缺乏吗？

马：有啊，就是自然年龄，到了就会有了。

许：现在有出现吗？

马：还好没有，我觉得它是一个训练的结果，有的人九十岁了依然思维敏捷，但是如果周围环境没有变化，我觉得我会干涸，所以我其实在有意地疏远我身边的同龄人，靠近小朋友们。这样我每天接触的东西都是刺激的。

许：刺激会有另一面吗？

马：是有的，一定有。因为所有的所得都是有代价的，这是一个典型的成本和收益的问题。只是你的收益是大于成本的，那就要去做。

许：代价是什么呢？

马：累啊。你要真的跟他们玩你也累得半死。

马：宽容。我喜欢“虚而有节”这句话。原来在中央台工作的时候，我把它写在工作笔记本的第一页。你时常要提醒自己，你必须是空的，但是有节，就是有原则。这个境界很难，但是值得追求。

许：最差的是什么呢？

马：学渣逻辑。就是不准备，老觉得凭聪明和运气也许能混过去。

我每一次下场辩论回来都被穆迪骂。

许：你排斥准备这种感觉？

马：不是，是觉得效率不高。准备这个事一般都是在化妆间里面，琢磨着写若干条，然后坐在导师的位子上，听着前面的选手把你的一条说了，两条说了，直到把你所准备的全说了。

许：我们俩这点挺像的，我也不准备。

马：我们大约都是那种用语言来思考的人。你会跟键盘沟通，把文字留下来。我是要想写点什么事，就必须招几人坐在那儿当观众，拿一块黑板，我是用谈话来组织自己。

许：特别适合做老板，开会就是帮你梳理逻辑嘛。

马：很可惜的是，不是光这样就能当好老板。

许：运转这个商业组织，你身上明显觉得需要补充的、不足的是什么？

马：我大概不够勤快，不够勤勉。但人是平衡的，我要是那么勤快了，会不会就干不了多久了。

马：每天都有，都是局部的。我是那种特别容易原谅自己的人，所以就想开了。

许：现在做这种谈话节目、综艺节目，你觉得跟侯宝林，包括你父亲，与他们之间有传承关系吗？

马：没有。我做《文化访谈录》的时候，专门做过一期节目讲相声，但我观察相声的角度是这样的，是传播方式决定了相声的变化和发展。比如落地，侯先生他们的传播方式是面对面，不要追求简短，而追求长，黏住了不走，最后你不好意思不给我钱。后来他进到了茶馆，启明茶社，是收票钱了，这个时候就是卖流量了，这是另外一种传播方式。然后到我父亲那一代是广播，一段相声可以传遍所有人，那个时候相声的时间性就特别重要，大段三十分钟，小段十分钟，有明确的规制。下一个阶段是电视，电视超过八分钟就没人看了，因为电视是伴随性的，所以相声进入电视以后必须有动作，相大于声，在广播里面是声大于相。有很多人不满冯巩拉着羊车说相声，但其实那是符合电视手段的一种探索，是符合这种新的传播规律的。到了郭德纲时代，又回到了剧场，面对的是这一千观众，要对他们负责。而我通过互联网把声音传出去，为观众所了解，这又是传播方式的一种变化。

这中间，相声本身也在发生着巨大的变化，只是这个名字没有变。但是这中间有不变的吗？有。传统相声的梁子、梗没有变，因为那是多

少代艺人千锤百炼过的、最有效的逗乐你的方式，三翻四抖，这些内在规律没有变。

许：你觉得你创造《奇葩说》《饭局的诱惑》，会创造自己的梗吗？可以千锤百炼的点。

马：那是别人的事，也没有期待。比如传统相声里人人都会说的《蛤蟆鼓》，那真的是有狗那年就有了，所以它就是被历代艺人一代一代地打磨下来的。但是第一个创作《蛤蟆鼓》的人，和第一个说《蛤蟆鼓》的人，肯定也没有想到《蛤蟆鼓》会流传多少年，他想的就是糊口。对我们来说，我想的是今天的创作逻辑和商业逻辑的变化，后面的事情是别人的事。

许：你觉得你父亲看到《奇葩说》，会是什么感觉？

马：他应该不会喜欢吧。

许：为什么？

马：他会觉得有点闹，太闹心了。另外就是你们在语言当中夹杂的烈度这么大，真的好吗？我觉得他会这样想。因为相声一直讲究艺人跟观众的关系，侯宝林他们那一代是观众在上面、我要伺候的一代，在后来的一个特定历史时期，艺人跟观众的关系是我引领你，我说一段你跟着我一起受教育，变成了从上往下。当然最好的关系肯定是平视的关系。所以我父亲看《奇葩说》的话，我猜想，他会觉得有必要这样冒犯吗？但是你知道在西方的幽默传统里面，冒犯是幽默的重要组成部分。因为它更加极致化，边际效益更好。

许：你什么时候意识到这个冒犯的？

马：这个不用什么时候，读萧伯纳、王尔德读多了，就知道冒犯是多么有魅力的一件事。

许：所以萧伯纳、王尔德这种讽刺传统，对你有挺直接的影响？你以前基本没提过这个事情。

马：冷嘲和热讽这两个是完全不一样的。相声是热讽，有很多是不得罪人的，冷嘲是知识分子的武器，高高在上，居高临下。

《吐槽大会》现在还是热讽，因为冷嘲确实要考验社会的接受度。

许：会想象五年或者十年之后的这个公司和自己吗？

马：有大的方向。它是一个生命体，生下来了不由你说了算。我希望这个公司健康成长。健康成长就是几岁干几岁的事，比如它现在是一

个内容公司，我们要完成原始积累，包括财务积累、IP的品牌积累、人才积累，发展到一定程度的时候，这个东西的边际效益就会降低，就需要上台阶，用另外一种方式让它重新寻找更高的收益，可能就要完成从内容公司到媒体公司的转变，这中间有多种资本化的手段。这就是发展方向。

许：对自己呢？

马：没有，我对自己没有规划。

许：这个公司对中国社会的影响会是什么样子？

马：我没有追求过它对中国社会的影响。我们是一个全员持股的公司，每一个在这里工作、付出了足够多的人，都拥有这个公司，我只对这些人负责任，对投资我的人负责任。我没有想过这个公司要对这个社会的贡献，因为只要交税就有贡献，只要节目不招人烦就是贡献。这就是它的社会和经济效益。

Chapter 06 罗振宇

过去知识是一种权力，
现在我们把它当作一项服务

1973年生于安徽芜湖

1990年考入华中科技大学新闻系

1994年进入北京广播学院（现中国传媒大学）读研究生

1997年在北京师范大学艺术系任教

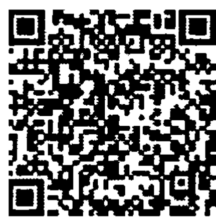
1999年进入中央电视台二套工作

2012年创办知识型视频脱口秀《罗辑思维》及同名公司

2015年“时间的朋友”跨年演讲在北京水立方举行

2016年开发“得到”App？

2020年“得到”筹备上市



扫码观看视频

当回忆起朗读《离骚》的课堂时，罗振宇的眼神突然柔和起来。那位不知使用哪里的方言、摇头晃脑谈起屈原的老师，让他感受到另一个世界的美与诱惑。那是二十世纪九十年代初的武汉，罗振宇是一个来自芜湖的少年，除去逃离家乡的逼仄，他对未来没有太多想法。

罗振宇的这个形象，与我期待的不大相同。是的，我对他心怀偏见。他在《罗辑思维》倡导的那套可疑的、大杂烩式的知识，他不断抛出的“U盘化生存”之类似是而非的概念，还有他在办公室内张贴的“要嫖就要嫖娘娘”式的网络标语，都让我颇感不悦。同时，我又对他的成功倍感好奇。他就像被信息、资本、名声所造就的新浪潮中的冲浪者，他壮硕的身材，丝毫不影响他轻盈的姿态。

在三个小时的谈话中，他诚实得令我惊诧。一些时候，我觉得他过于“诚实”，将自己的高度实用性、功利性和盘托出。我多少怀疑，这种“诚实”也蕴含着某种对抗，他刻意否定我试图倡导的一些东西。但是，“离骚”一刻，还是流露出他的另一面。在另一个时刻里，他说起贵州的一位修理工人，倘若因为他的节目试图去订阅一本《经济学通识》，这就是他莫大的成就所在。在那个瞬间，他成了一个启蒙者，而非“煽动者”。

我们的谈话既畅快又不求甚解。一些时候，我不知该怎样回应他。比如，当他说自己不是一个社会达尔文主义者，而是个拉马克主义[26]者时，我压根不知该怎么追问下去。我对这两个概念的理解都是模糊的。我猜，他也一样，但是他比我更敢于使用这些概念。我猜，很多读者与听众都是被他这种使用概念的方式所折服，心甘情愿成为追随者。

在这次谈话一年后，他的事业似乎又完成了转型[27]。他成了一个知识批量的、集体式的供应商。而他所说的将网红Papi酱一把榨干的预判，似乎也成了真。当然，他或许不会在乎这个，他追求的是永远向前看。从芜湖的少年时光开始，那种强烈的生存哲学从未真正改变过，似乎总有一条饿狗在他身后追赶。

理想主义是我们青春期的孔雀羽毛

许：你在芜湖成长，对那儿有什么印象？

罗：成长，你所有的饮食口味是被那个城市调教出来的。我记得十几年前有一次，特别郁闷，我开着车一脚油门就回了芜湖。从北京开回去一千多公里，就是为了吃我们芜湖的小笼汤包。坐下之后点一笼汤包，吃完之后嘴一抹，一脚油门又杀回北京了。它编排了你生命最底层的那些代码，你知道那都是非常动物性的。在那个城市现在仍然有朋友，有老同学，有恩师，但是你提及它的时候，你知道那是你一生都要逃离的一个东西。

许：为什么？

罗：那个时代就是这样，如果不能高考成功，走出这个城市去上大学，那就意味着你必须通过家长的关系，各种求爷爷告奶奶，去找一个工人的岗位，从此一生就在那个阶层里被固化。这是我们那一代人的命运，至少那个时候看到的景象就是这样的。

许：父母对你的影响是怎样的？他们是做什么的？

罗：我父亲算是工人出身，干到一个工厂的厂长，算是底层社会中有大聪明的人。我父母都是这样的人，他们因为家庭出身的原因，前半生过得非常灰暗，把所有的期待都寄托在我这个独子身上。我还记得上大学前母亲对我说的一句话，这句话我当时不知道它的力量，现在才知道：只要你考取大学，我们母子俩一辈子不见面都行啊。这就是那个时代的母亲才能说出来的话。他们对我就一个要求，只要你离开这个鬼地方，去过你的人生，不要再像我们这样过一辈子。这就是老家。

许：你1990年离开，那个“鬼地方”现在是什么样？

罗：那个“鬼地方”现在发展得非常好，现在我还给父母在当地买了一处房，我每年还会回去看一下。它已经完全不是我小时候生活的那个城市了。我当年生活的城市现在成了一个区，叫镜湖区，只是很小的一部分，现在回去根本就不认得。

我记得马祖道一[28]有一首偈子，诗我不会背了，大意就是说一个学道的人千万不要回老家，不管你道行多深，回到老家之后，在小溪旁的一个老婆子，随便叫你一声小名，你此生的修行就全完了。一旦回到那个城市，很多东西会被翻出来。

许：你在武汉上的大学吧？对九十年代初的武汉什么印象？

罗：我记得第一次到武汉也是我第一次到另外一个城市。我就记住

了在船上遇到的一个老爷爷讲的一句话，说武汉是“光灰”的城市、“英雄”的人民。我说为什么这么说呢？因为那个城市全是灰。我那个学校其实跟这座城市完全没有关系，是在武昌的尽头，在关山口的一个学校，所以不能说对武汉有什么印象。但这个事就是这样，你在一个学校，在一座城市，你永远会挑剔它，但是在你拿到毕业证的那一刻，你从此成为捍卫这个学校的人。我们自己骂一点儿问题都没有，但外人谁骂这个学校我跟谁急。

许：1992年邓小平“南方谈话”之后市场开始改革，你在武汉的时候感觉到气氛变化了吗？

罗：感觉到了。刚入学的时候我们宿舍七个兄弟，我就问他们一个月多少生活费。你会发现从六十到八十不等，但是差距只有二十块。每到晚上十点钟，所有人都在纠结要不要匀出一块钱去买一碗面吃。大家的穷困程度是差不多的。所以你在享受一种那个时代的平等，但是到了毕业你就会发现，家庭关系、家庭的富裕程度就在那段时间——我是1990年上大学，1994年毕业——已经显出剧烈的分化。就在毕业选择的那一刻，分化已经作用到你的身上，你不得不去承担那个后果。

许：那时候你对自己的期待是什么？想做什么？

罗：没有期待了，找一个工作，顺着人群走。上研究生之前其实我没被录取，我专业分非常高，这是值得自豪的事情，但是我政治差两分。那时候研究生考试政治和外语，是有分数线的。后来我是被学校特招过去的，因为专业课成绩还不错。

许：到北京什么感觉？

罗：大城市啊！第一次到北京是1993年，五月份。天还没有那么暖和，早上五点钟下的火车。那时候北京满街跑的是面的，十块钱一趟。那也坐不起啊！一个人拎着行李从北京站一直走到了朝阳门桥，就站在底下看车流，看旁边大楼隐隐露出来的灯光，一点一点地在点亮。特别绝望，因为你从来没见过这样的庞然大物。将来哪辆车会是你的？你有没有可能在这座大城市拥有哪怕一盏灯？当然还好了，我一直觉得读研就像是中国年轻人的缓冲区。当你要去承担社会责任，你恐惧，又没有相应能力的时候，你有一个逃避的办法，就是读研。所以我特别重视我这三年，在当时叫北京广播学院、现在叫中国传媒大学的研究生生涯。它带来太多好处，首先你算入了一个行，但你又不必工作，面对具体的挑战；你算是加入了一个城市，但是你仍然在学校那个坚硬外壳的保护下，你可以偷偷地观察它，一点一点建立人脉，然后再走到城市当中。所以我觉得研究生这一层设计，对这一代年轻人来说功德无量。

许：那时候对人生有没有一个清晰的设计？

罗：那怎么可能有，每个人都是把别人的期待装到自己脑子里。

许：那是什么呢？

罗：进中央电视台啊。九十年代中国电视搞改革，1993年《东方时空》开播，它意味着电视业突然开始对人才饥渴。当时有一个传说，我至今不知道真假，说张家口电视台副台长居然辞去公职，跑到中央电视台当临时工。那时候中央电视台就好比延安啊，大家都来投奔。收入高，社会地位也高，职业的自尊心也高。所以中央电视台甭管是正式工、临时工，那就是我们那一代人一定要去的地方，以任何撒泼打滚难看的姿势进去都行。

我记得在广院读研究生的时候，老师给了我们一个念想，说好好写论文，写论文就可以得到一种奖学金，好像叫"三台奖学金"。得了"三台奖学金"你就有可能被分配进中央电视台。我就拼命写论文，研究生阶段大概发表过十八篇论文。那才叫为赋新词强说愁啊，你对这个行业能有什么洞见啊？我学的是电视，事实上一直到毕业你也不会做一个片子，你根本不知道电视的生产流程，你只不过是关在教室里，这是人为辟出来的所谓的学术研究空间。你在里面自得其乐，玩游戏。

许：西方新闻业对你们的教学影响大吗？

罗：不大。反正上课的时候如果说新闻理论的话，西方新闻业是作为靶子，是要批判的，没有一条是对的。

许：你那时觉得最杰出的新闻人是什么样的？有没有这样的榜样？

罗：还是有很多的，《东方时空》那帮老家伙都是我们的偶像。从时间[29]到白岩松，包括已经去世的陈虻[30]都是我们的偶像。他们的片纸只字我们都是要读的，他们的每一个作品我们都是要录下录像带，一帮同学在那儿琢磨和研究的。

许：没有世界范围的？

罗：没有。

许：像法拉奇[31]这些人对你们都没有直接的冲击吗？

罗：有啊，那当然有了，因为关于她的书是唯一一本我们能在图书馆看到的。

许：法拉奇是唯一的在中国还算知名的外国新闻人。

罗：对，在中国还有一定的地位和知名度。

许：那当时读她的东西什么感觉？

罗：我知道你想勾引我说理想主义，但真的没有。

许：我没勾引你，你如实说。

罗：真的是没有，就是为了毕业分配找到一个工作。所有理想主义的东西在我们那一代人的生命当中，其实都是孔雀的羽毛，是为你的青春期开屏所用的东西。它不意味着你有情怀。

我前不久还在跟我的合伙人脱不花讲一句话，我说我们这一代人所受的教育特别悲惨。比如说我到大学三年级才第一次听到有一个词，叫“尊重人”。我觉得这是好高级的境界，我们从小受的教育是讲礼貌、懂谦让，但从来没有人用“尊重人”这么高级的方式来表达一种生存状态。所以包括理想主义这种东西，在我们那一代人的生命当中，好像还不仅仅是我，我觉得在我身边的人身上，我都找不到。匍匐前进，爬行。你们北大人是根本无法理解一个三线城市出身，在地方院校读书，只是为了家族获得一份经济上的接续的人的感受。

许：但是你同时又提到你被威尔·杜兰特[32]、康德所照亮，二十多年后还会深情地回忆起。这种照亮是什么？

罗：这种照亮在当时的生命当中意味着两个东西。第一个是自卑，就是你居然干这些不务正业的事，别的同学成绩都那么好，拿到了奖学金，人家分配单位找得那么好，而你天天还在看闲书。这是一种自卑。当然还有一种自傲，就是我讲的青春期的孔雀羽毛。像我这个身型，跑跳、篮球肯定是不行了，但是你知道康德，你知道牟宗三[33]，那吹起牛来也是神采飞扬的。那是唯一能举起来的一根尾巴。所以这些东西和具体的生命目的好像没有什么关系，都是很羞耻的事情。

许：广播学院有这种气氛吗？

罗：广播学院就更是了。我第一次拎着——我还是爱读书嘛—我拎着两箱书，背着个包，踢开一个宿舍门。我第一次见那么多啤酒瓶，一个人睡在那儿，问我几点了。我戴一表，告诉他几点。他就说，还戴表呢。我说戴表怎么了。又看了我一眼，还读书呢。我说好吧，不好意思。

广院是我特别喜欢的一个学校，因为那个学校充满了一种叫职业精神的东西。广院的学生闹、玩，有人说他们不学无术，可能这些侧面都有。但是你在电视台，你真的会发现最敬业的就是这帮人。我第一次在广院看见一个特别不正经的人，用最正经的语气和表情对我说：播出那是天字号的事。这就叫职业精神。他们有这么一种氛围：祖师爷赏我一碗饭我得好好吃，而我进了广院就进了祖师爷的门墙。所以广院是一个文化特别独特的地方，我们原来崇尚的读书，什么哲学、历史、文学这些东西，好像在那儿不是特别吃得开。但是说到艺术，说到电影，说到职业，说到为干活绝对不能退后半步的那种职业精神，那是我在广院接收到的强大的气场。

许：毕业之后呢？

罗：没有，最后也没能进中央电视台。去了北师大艺术系教书，就在那个时候我认识了于丹，于丹跟我是一个教研室的。我刚去的时候系主任说："我们可收了你啊。"我说感谢感谢。"你现在还没算报到入职哈？"我说不好意思不好意思，愿意为系里尽忠尽孝。"那行吧，暑假给你布置个任务。"我说啥任务。"背于丹上班。"因为于丹骨折了。我看起来傻大黑粗嘛，就每天去于丹家背她上班。

我们从广院出来的学生和北师大那个氛围就是格格不入嘛。他们讲究学术上的严谨啊，总而言之，广院学生在那儿就是耻辱的代名词，被各种看不起，后来实在待不下去了。而且那种穷是一种绝望的穷。你说上大学穷吧，好歹后面有父母，带家教补贴一点儿，抠点儿，但你总不能上班了还找家里要钱吧？我记得我当时在北师大第一个月领的工资是六百块钱，那时候是连吃食堂都吃不饱的。而且那个青年教师宿舍，我给你讲两个事特别有意思。

第一个事是我刚搬进去第二天，夜里突然整个宿舍就开始起哄，有个人因为一只蟑螂跑到他耳朵里去了，疼得要死，在那儿叫，我说这是地狱还是人间啊……还有一件事，我在央视一个剧组住了三个月，打工，给人写稿子。我回去之后同宿舍那哥们儿，把媳妇儿从乡下接来了，已经在那儿过上日子了。我走了三个月嘛，也很正常。我回去后，他跟媳妇儿说，你出去，我跟老罗谈一下。他说我建议你走，反正我也没办法，你这个铺我们就要了，你要非回来我们也没办法，你就得忍着和我们一起过。我知道他比我还绝望，因为我在他眼里还算是能到外面找一份工打的人。我当时就收拾了一个破包，跑到央视一个同学的剧组里，睡沙发，睡了两个月。那种穷是非常绝望的。怎么被你一勾引我就全想起来了？

许：你想过用什么方式来打破绝望吗？

罗：我们穷人只有一条路嘛，死磕自己。这个道理到今天是一样的，年轻人做最好的自己。用清朝的话来说叫巴结差事，任何事想办法把它做到最好。我们受过高等教育，知道这个机灵劲儿使在哪儿，绝对不会平均用力，做一件所有人都会看到的事，就一定会有人欣赏你。

所谓的工匠精神，

就是公开自虐

许：九十年代末的气氛对你有影响吗？那时候财富神话出现了，国内开始是搜狐，美国是网景[34]。

罗：很远。我还得强调我们这一代人的背景，就是从三线城市到北京，用一句民国时候的话叫闯码头，在买一处房之前什么都不要想。其实现在年轻人如果问我，我仍然会这么跟他说，当然现在不是买房了，就是你在财务自由之前想什么都没用。财务自由是确立你人生价值的第一站，然后再想别的。

那个时候在央视我就开始打工做各种各样的栏目，后来也很顺利地当了制片人，因为那个时候组织正在迅速地膨胀，急需各种主编和制片人。像我这种叫"大个子不呆是个宝"——这是我们老家的一句话——个子大，还能做点节目，还能写两笔，管理能力还有一点，迅速就会被提拔上去，这是我们那一代人的机会。

许：那时也是新闻业开始膨胀的时候。

罗：开始膨胀的时候，你就迅速进入那个过程。随着它的膨胀，你就在那个氛围里开始生长。

许：大概持续了多久？

罗：应该说持续了十年，我赶上了尾巴，这个膨胀应该是从1995年开始的。



许：从《东方时空》开始。

罗：从《东方时空》开始，新闻评论部建立开始。到2005年，《百家讲坛》开始火，基本上是这一个阶段。此后央视没有现象级的创新了，创新有很多，但不是现象级的。

许：那几年对你的生活和思维方式，影响特别大的是什么？

罗：太大了。我觉得此后很少有人有这样的机会了，这是我人生当中可以说最有幸的一段。就是在央视，你可能也很穷，物质生活也谈不上多自由，但是你突然获得了一个上帝之眼。虽然很矫情，但心态上就有点像中国古代村里的秀才一样，写八股文刚开始两句一定是：盖今之天下，夫当今之世。因为央视就是这样的，代圣人立言。

比如说后来我当了《对话》栏目的制片人，每年到了两会期间，他们一般都会要求《对话》做一个特别节目，每天播出，每天晚上一个节目。那你想想看每期节目怎么策划，肯定讲医疗问题，讲教育问题。我突然觉得开那种策划会就像开国务院办公会啊。有的时候人生如戏，你不把自己强行植入某个角色当中，事实上你也找不到那个感觉——而你真的演了那个戏时，你处在那个角色当中，你也就会找到那个感觉。所以可能就是上帝之眼的这个视角，在央视的几年——连实习算进来我在央视待了将近十年——我觉得是人生最大的一笔财富。现在的年轻人可能在创造力各方面都比我强，但是他很少有机会跳到那样的一个位置——家国天下，大国崛起，从这样的角度来看周边的一切，那个视野太独特了。

许：所以在央视之前你很少用这种视角来看问题？

罗：对啊。当时有那么一句话，叫：全球的外企CEO到中国来访问，干三件事——登长城、吃烤鸭、上《对话》。

许：2001年之后，中国加速融入全球市场、全球文化，《对话》是桥梁之一。对你来说，之前的经验是三线城市的孩子闯北京，突然被推到更大的平台，有怎样的冲击？

罗：那个时候我觉得人生的自觉性开始出来了。这是三十岁前后，你开始知道自己为什么活。就像你讲的，那个时代中国正在涌入全球化，整个人的思想和知识的视野也在全球化的进程中，而《对话》实际上是这个进程最前端的一个。那如果是一杆枪，我真是第一颗打出去的子弹。所以我当时有一个特别的自觉，就是抓住一切机会去学习。当时一个制片人干的很多事其实我都不干，比如说盯录制现场、审片子，这是应该的职责，我都授权别人干，我就干一件事，就是开策划会。

这个策划会，我可以邀请中国最高水平的专家、学者、官员和媒体人，来给我们做策划。像石述思[35]，我就花一千块钱，当时已经是天价策划费了，每天晚上陪我来聊天，花的是公家的钱。我一个同事过了很多年还跟我说，我当年讲的一句话他印象特别深，就是：把成本用足，让大家的知识视野急速扩张。反正栏目组一年拨给我的经费我也不能揣兜里，那就花呗。花哪儿？胡吃海塞有什么意思，请各种各样的人给我上课。所以说得不好听一点，《对话》的三年，我给自己又上了一次大学，找各种各样的人给我上课。

许：有没有印象特别深的一两期？

罗：准确地讲，在我当《对话》制片人的时候，知识的浪潮其实在衰退。当时管理学的书已经不是那么好卖了，因为获得知识的渠道已经越来越多了。如果非说在《对话》时印象最深的一期节目，恰恰是从另外一个维度打开的。那期节目是采访李开复，李开复当时从微软跳到谷歌，这个跳槽引发了一场官司，微软告李开复和谷歌。这个案件在美国的执行过程当中，他什么都不能说，说了就犯法。我还记得那天我去一个酒店见李开复，请他上《对话》节目，他说这个事不能说，我说好。但是我心里在骂，我这个时候请你来就为了说这个事，你不说我怎么办。但是出于职业习惯我就先答应，回去再想办法。

后来我想出一个办法，李开复来了之后，我们那个主持人陈伟鸿就跟他说，说我有一个朋友最近跳槽，但是原来的公司把他给告了，您作为这么有经验的职场人士，来给他支支招。李开复非常聪明，当时就明白这是一个非常高明的创意，就配合我们把那期节目做了。那期节目的收视率怎么样其实我不关心，但是我突然明白了，原来任何艰难的对话其实都可以通过一个戏剧结构，让它变成愉快的聊天。所以后来我自己再当访谈节目主持人，就是我坐在你那个位置上的时候，我不会问你怎

么想，我经常会给对方提一些问题，假设你处于一个什么样的局面，调动对方进入一个角色扮演。我发现只要用这种技巧，任何谈话局面都可以打开。所以那个节目给我最深的印象就是，人和人之间的对话没有那么困难，人和人之间的利益博弈其实不是双输，不是零和，而是可以有一万种办法解决的，所以那期节，目我印象特别深。

许：后来为什么离开《对话》呢？

罗：有矫情的说法和真实的说法两种。矫情的说法就是确实感到传统媒体下滑的态势。《对话》在最烈火烹油的时候，那真是元妃省亲时的贾府啊。你说任何一句话，即使收视率不高，但市场的反馈是澎湃而来的，你能感知到。然而当《对话》的制片人开始为收视率发愁，开始不断地犹豫要不要做一些当时看来没节操的事情，你分明感到那个势能已经不在了。所以我2004年就报考了北京广播学院的博士，距离我离开《对话》还很远，但是觉得可能要给自己谋一条后路了。这是一个矫情的说法，好像是你预见到了下滑。真实的说法其实很简单，就是我把我当时的领导给得罪了，被挪到另一个小节目当副制片人。

我一直以来有一个人生算计，就是在一个开放时代，路不止一条。所以如果我在这条路上掉下来半截，实际上是对生命的浪费。那好，我变向，换一个方向走，今后总有机会把这个方向上的偏移解释为进步。当时我就觉得要去干主持人。虽然我去的是一个地方台，但我从幕后走到前台了，没准儿将来从某个角度看是一个重大进步呢。后来我就去了第一财经，去当一个叫《中国经营者》节目的主持人。

许：走到屏幕前是什么感觉？

罗：我觉得我还是有表现力的，否则也不会走这条路，但它对我来说确实非常艰难。我记得当时的制片人陪我录一段个人脱口秀，我确实知道个人脱口秀是趋势，所以在那个节目的末尾一般来说都要加一段我自己的陈述。好难啊讲一段话，虽然都想好了，稿子都是自己写的，往摄像机面前一站，最困难的时候重复五十次、六十次都有。我们的制片人就站在那儿陪着我，鼓励我。

我当时也比较鬼。因为电视台是不认单人表述的，你作为主持人你要评论，两三句话结个尾就完了嘛，我当时一定从三分钟，到四分钟，再拱到五分钟，最长到八分钟，制片人都快疯了。我的技巧就是，我一定要说得非常之连贯，连贯到像相声里的贯口。为什么呢？因为我是干这一行出身的，我知道一定不能给编辑下剪子的空间，所以他就给我留下五分钟或者八分钟。这个空间其实一直是带着一种游戏的心态博弈出来的，但是后来发现很多观众看那个节目，往往就是为了看我最后那一段评论，那段评论往往比前边还好。渐渐地周边协作的同事才认可这个坚持。

许：你什么时候意识到自己的语言有魅力？

罗：从小就是这样，从小上台参加个演讲比赛，当个故事大王，在大学图书馆里看完书之后，跟同宿舍的同学吹吹牛。这一定是从小赋能，而且通过外界的刺激和反馈，不断增加的一个能力。

许：回到2012年，你已经做了多年电视，决定做《罗辑思维》，最大的驱动力是什么？

罗：我从央视离开之后，包括在第一财经，最重要的收入是到各地演讲和给各种论坛当主持人。演讲一天我记得最开始是一万，然后渐渐价码就开始涨。当时的算计很简单，就是如果我做一个脱口秀，变得更有名了，演讲费会涨的嘛。就这么大出息。

许：《罗辑思维》现在最大的问题是什么？

罗：没有问题啊，一只兔子有什么问题啊，它只要还能吃。所以很多人在说你有什么问题啊，我说现在想想你自己，从头发到脚你自己想哪处没病，你的牙不可能都是好的，你能说你现在病了吗？你敢请病假吗？不可能的。一个生物体它只要健康，能够做爱和觅食，不感觉到明显的病痛，它就是健康的。

许：健康了也会很焦虑，你的焦虑是什么？

罗：做生意的人一定要给市场释放一个确定性，《撒切尔夫人传》里面讲，撒切尔夫人在很年轻的时候就说：根本不希望你们都喜欢我，但是你们都必须尊重我。其实那个时候我并不知道喜欢和尊重的区别，但是创业之后你就知道这个区别还是很大的。喜欢是大家点赞，尊重是你只要干了一件事，哪怕他仇恨你，他也要认真地起来反驳，这叫尊重。所以，对我来讲这家公司要想被市场尊重，就必须做值得尊重的事，而值得尊重的事从来都要求极其苛刻地对待自己。

比如说我们的用户知道，我三百六十五天无休地每天早上六点半发一条语音。我是非常居心叵测地设计了这个结构。首先每条语音六十秒，精准。你可以试试，如果不顺利的话你可能得说四五十遍，才能把它说成整整六十秒。然后你要追逐信息量，所以你要高语速，高语速就会带来磕巴和口误。然后你终年不能睡懒觉，六点二十闹铃必须响，这就是自虐。

所谓的工匠精神，我的理解就是公开自虐。公开自虐让自己对自己尊重，让周边人看到尊重。就像《乔布斯传》里写的，他爸爸做了一个五斗橱，连背板都要用最好的，虽然这一面除了你自己谁都看不到，这就是自虐，因为从任何实用性的角度来说都没有必要。但是你要向市场释放这个信号，就是骂我、反对我，也请认真骂。

做生意的本质都是信用，大家不会相信一个谐星卖的东西，而是相信我这样出摊特别准时的卖白菜的老太太。白菜的质量达到一定的水准，你的生意就会好，出摊准时特别重要。我们公司的手办叫死磕侠，

任何事都要死磕。你也知道这种死磕对个体的生命能量、心理能量的攫取和挤压会达到什么程度。所以你说我的焦虑在哪儿？我的焦虑就在这儿。

我不是把知识实用化，我是在把知识趣味化

许：你怎么看你对这么一大群人产生的吸引力，原因是什么？

罗：原因是走狗屎运了，我们这一代读书人，运气比较好。中国文化史上的历代大师，本质上都是某种高雅文化的阐释者。你想想孔子在那个时代是什么人？满口新名词，什么“仁”啊“爱”啊，搞《周礼》的那帮学者哪知道什么叫“仁”？把官学里的东西满地撒，然后挣钱，找人要腊肉吃[36]。朱熹那代不也是这样吗？《十三经》的注疏，到了宋代的时候我来一遍，口语化。胡适其实也是这样，胡适的西学功底有多深？他在西方就上了那几年学他能有多深，但是他把那一代的东西传到中国来。没准中国文化诞生大师的机缘也就在这个时代。

许：你觉得你跟他们是有接续性的吗？

罗：没准有。因为我干的活叫知识服务，我也没什么学问，但是我有读书技巧。我甚至可以建立一个读书组织，我帮你读书，读完之后把我们的理解告诉你。我读错了我也至少做了一件事——帮你省时间。从智力和视野上我算不上绝顶高手，但作为一个服务者是够的。那就做这一件事情，学孔子，一定要腊肉，也得挣钱，一定要面向普通老百姓，提供真诚的服务，然后不自以为尊，不自我放逐。

其实很多看《罗辑思维》的人，他们对西方文化不熟悉，对西方文化稍微熟悉了你就知道，我讲的根本就不是什么创见，而是把一个深远的思想传统的一点点皮毛拿到中国来，然后我这样的方式对很多人来讲很新鲜。听得懂是你的福气，因为你对接到的是一个很伟大的思想传统。

第二个走运的地方是在我们这个时代，人类文化可能正好整体进入了一个口述时期。你想为什么要读书啊？读书的本质无非就是社交嘛。我读许知远的书，是因为我不能天天揪着你喝酒，我没空你也没空，所以咱俩只能通过这个不得已的介质进行交流。我倒想跟张艺谋去捏个脚聊一晚上，人家不搭理我，所以我只好看他的电影。所以一切内容本质上都是社交。读书这件事是一个不得以的事，它是在印刷文化繁盛的时候的一个处理方式。可是当我能跟许知远对面坐着聊天，我有什么必要非得读你的书呢？你说给我听，我觉得我感知到的东西远比文字当中感知到的东西要多。

其实人是没有阅读能力的，是后天强力训练出来的，所以阅读曾经成为一个阶层的基础。但在这个时代口述一定是个机会，你们用文字积攒了几千年的那么丰厚而伟大的思想传统，我只要翻两页，自己看懂了，然后我说给你听。

许：你有没有担心你对知识的再次表述和传达，把知识变得过分实用，变成某种速成，但人生从来不会如此？

罗：人生从来如此。

许：你觉得从来如此？

罗：当然。如果在唐代没有行卷[37]的风气，怎么会有唐传奇？如果当时朝廷的达官贵人和那些很高的门第不认诗歌，怎么会有盛唐的诗篇？所有我们今天看起来高贵的东西，在它诞生的那一刻都是无比鄙俗和实用的，这是一个角度。还有一个角度就是人类的知识系统，实际上是一个彼此叠加，甚至是附会和误解的系统。

知识是这样的一个演化场景，在各种各样的力量的协作下，不断地自我演化。它是一次拉马克式的进化，知识从来不是确定的。回到你的问题，其实是在问有没有纯粹的知识。我觉得有啊，我正是在为大家打开这个门，我在讲的恰恰不是使用知识，而是在讲它的趣味何在。我其实不同意我在把知识实用化这种说法，我是在把知识趣味化。

有些东西一旦打开一道门，都不需要你进去把东西拿出来，你只需要站在门口赞叹就足以吸引无数的人。我还记得我在武汉上大学的时候，有一个老头叫郑在瀛，湖北人，一辈子研究《离骚》。其实他讲的课我也听不太懂，口音太重了。但是我至今记得他讲的那句话："《离骚》啊，好啊，写得真是好啊。'痛饮酒，熟读《离骚》，方得为真名士'[38]。"

《离骚》我翻开过多少遍，从来没有一次有力量把它读完，就因为老头上堂之后来了那么一段，我觉得不读《离骚》还是个人吗？然后我就回家去读《离骚》了。所以只需要站在门口进行一次赞叹，就会吸引多少人进去。得是什么样的傻子才认为有人进到知识系统把它给搞错了，是罪大恶极的事。在文化传播史上，如果你连鲁鱼亥豕之误都不要发生，整个雕版印刷就全毁掉了。

我经常在我们商城的后台看到这样的订单，地址是这么写的：贵州某民族自治县哪个镇什么汽车修理铺对面。他可能在我们这儿买一本《经济学通识》，这样的人如果不是我们的传播，他可能一辈子都不会知道什么叫经济学，一定是我站在经济学门口的赞叹，他觉得有魅力，他要买一本。也许他没看完，也许对他一生什么用都没有，但是你不觉得他的人生就此被点亮一点点吗？这种成就感才是支撑我们干下去的根本动力。至于我是不是经济学科班出身，这重要吗？

许：那你为什么对预测未来的书，比如对凯文·凯利[39]的书这么着迷呢？

罗：我们这一代人对书好像有一个误解，书是替圣人立言，它说的都是对的。但是我觉得对我们这一代人来说，正确和错误变得一点都不重要，重要的是你对知识探求的边界抵达了什么样的新边界，这事才重

要。这个道理一般人很难理解，就是知识面积越小的时候正确度越高，知识的面积越大的时候它的错误率就越高。所以在这个时代已经谈不上谁正确谁错误，一切知识都进入一种猜想式状态。如果说此前我特别迷恋读人物传记、历史、杂文之类的东西，现在我越来越迷恋于读新潮的、对趋势的猜想这些东西，就是因为它们给你提供了大量的不确定性，这些知识都不能说是对的，但是它们会帮你升高一个维度去看问题。

这其实就是《人类简史》那本书告诉我们的，认知是人和人之间的唯一壁垒了。原来有大量的壁垒——血统、出身、城市、学历、官职、社会地位，但是这个时代越来越只剩下认知这一个壁垒。做生意也是一样，做生意做得好的人你不要以为他是运气好，他就是认知水平高你一个维度，这个维度就像我们今天去看一个三岁的孩子，你既没法跟他沟通，也没法把道理讲给他听，即使扒心扒肺地告诉他那个真理，他也听不懂。我们现在看那个更高的认知层次的人就是一个三岁孩子看大人，这是一种特别哀婉的绝望。所以提升自己，我现在觉得最重要的不是给自己的脑子里装什么信息，而是寻找到一种提升认知的可能。看看在思考未来、思考人类趋势走在最前面的人，他的胡思乱想和他的假设、猜测是什么。

许：回到知识商业化的过程，有没有最核心的某种链条？

罗：有，功能性。过去知识是一种权力，但是我们可能是为数不多的自觉地把知识当作一项服务的人，所以我跟脱不花一直在讲，我说像我们做知识服务的人和捏脚的、画指甲的、餐馆端盘子的没有什么区别，属于服务业，这是一个新分工。这个分工不是任何人赋权的，教授是国家养起来的，而我们是市场养的，所以我们必须进入人力的经济分工，经济分工就需要琢磨市场、社会需要什么。

最近《罗辑思维》会干一件可能影响挺深远的事，内容付费。你会发现互联网都发展成这个样子了，中国居然没有一个内容付费平台。所有的人都在追逐免费的信息，让这一拨内容创业者只好指望一个所谓的大部队的救兵，叫广告。但是我们从创业一开始就主动把广告这条路给封死了，我们觉得社会的运行前方一定会出现知识付费。举个例子说，如果许知远愿意把他每天的阅读，写成一个适当的量，比如说八百字，给我，我个人愿意花两千块钱一年买你的内容——更高的我觉得我可能也未必会买，这是我的支付能力，而有些人的支付能力可能是一百块钱。中国会不会有十万人愿意买你的付费阅读产品或者付费的音频产品？我觉得有。如果是十万人买，一人一百块钱就是一千万，这是纯收入，交完税以后都是你的。

这是互联网时代呈现的一个全新的可能，这个可能的价值其实不在知识，因为信息是免费的，那么是什么？是许知远帮我省了时间。过去是自己到京东或者当当上去挑书，现在一个人花时间帮我挑完了，而他的口味我也比较信任，你实际上给我提供了一种服务，这种服务就应该付费，这是总趋势。这个社会的运行总前方是细节的劳动，原来要嵌入

组织进行分工协作，现在可以单独拿出来收费。就相当于一个司机原来只能加入一家出租车公司，或者在一个公司给老板开车，但现在就可以通过Uber、滴滴出行直接收费，直接销售。文人为什么不可以？内容生产者为什么不可以？

许：在这个过程中遇到的困难是什么？

罗：困难就是很多文人觉得收费丢人。有人去给他做广告他不觉得丢人，但是直接收费他觉得丢人。而且我遇到的最有趣的一个反驳是：收费？那不意味着我生产的内容的影响力就小了吗？因为免费看，看的人就多呀，传播面就广，影响力就大，我不要现在的利益，我要未来的利益，我万一影响力更大……你看，好像是很高明的思维，但我的反驳非常简单：中国写字的人当中是收费的影响力大，还是免费的影响力大？收费的都是作家，是冯唐、韩寒、郭敬明，他们的影响力比免费写字的媒体人要大多了。为什么？因为钱是一个选票，你用钱从市场中筛选出喜欢你的人，他们会丰富你的魅力影响圈，所以这个时代的影响力是这么来的。我觉得很多内容生产者在这方面没有算明白这个账。

许：你怎么看这个时代的精神状况？这种所谓的蓬勃的文化，你怎么看它们内在的价值？

罗：我不关心。我小时候知道了一个词叫“跑反”。跑反是什么呢？用我们老家的话讲叫跑鬼子反，就是日本鬼子打来了，这个村就开始跑，到城里投亲靠友或者跑到外乡去。这就是一个跑反的时代，突然一个浪头过来了谁也别管别人，管自己，拯救自己，让自己变得更好。所以我不太关心这个世界的总体精神状态，说实话我也不觉得谁有这个能力，这个世界已经碎片化到了把别的圈层给你看一眼你会吓一跳的程度。我在互联网上就多次看到一些特别小的群落，比如说我第一次在豆瓣上看到一个群，给我吓傻了，那个群的名字好像叫“父母皆祸害”，这话原来也可能有很多人在想，但谁敢说呀。但在互联网时代这帮人的想法就能聚起来，有好几十万人。他们有着自己的精神状态，跟他们讲你想的这些，他们会觉得你很傻的，完全无法对话。

许：在你最狂野的想象里面，《罗辑思维》五年之后会变成什么样？

罗：上市公司啊。

许：什么规模呢？你对规模有渴望吗？

罗：这又牵扯到我们的一个方法论，前面我已经讲了我们从来不做设计，叫脚踩西瓜皮——滑到哪儿是哪儿。因为作为一个物种，我们宁愿当兔子而不愿当骆驼，骆驼总是吃够，兔子哪管那个，这儿有口吃的先吃，吃完下一步再吃，我们就是这样的公司，鼠目寸光，过往不恋，未来不赢，当下不砸。把当下最该做的事做好。在这个时代洞见已经越

来越没有力量，你没有办法洞见未来。

许：然后你又卖给人家《超预测》，这是怎么回事？洞见又没有力量。

罗：洞见越没有力量所以越要洞见，这没有办法。

许：缺什么补什么？

罗：对，缺什么补什么。

许：这些书对你来讲就是智力上的刺激吗？

罗：它帮我洞见未来，它真的在帮我洞见未来。比如说我是看了《必然》的第三章，才最终下定决心做内容收费的。因为你会发现在免费的信息上面，可以叠加出一个极有商业价值的维度。其实就是这样，不断有人往前看，然后两个往前看的人互相交换一个眼神，就会让前方的景象变得立体而不是真实，然后互相印证，你就会对自己当下做的判断、决策和行为更加确信，但说到底只是让你更相信你干的事情。这个世界越来越没有真理，也没有是非和对错。

许：你跟四年前比最大的变化是什么？

罗：有道德自信。我做的这摊事如果将来真的能做成的话，那我最大的贡献不是挣了钱，这点生意在资本的海洋当中连泡沫都不是。我觉得我这一生能给这个社会做的最大的贡献，就是帮一代生意人确立道德自信。做生意挣钱不管他人，是最有尊严的生活。自己养活自己，对身边人负责，是最高的荣誉。中国的生意人实际上是缺乏这种道德自信的，这是意识形态上的一次浩劫。其实意识形态浩劫之后还有一次，就是“3·15”，消费者最大。我从来就不认这个道理，我们是平等的生意伙伴。在互联网时代我们彼此的老底互相都看得见，一个交易之所以能够达成，是因为我们互利和彼此尊重。

许：你在九十年代上学、毕业，包括在《东方时空》工作的时候，社会上还是有关于知识精英的概念，他们提供某种准则，但这个东西在过去十年里基本上瓦解了。

罗：对。

许：当然，这是挽歌了，你会觉得不舒服吗？

罗：不会。我是挺可怜那些在唱挽歌的人，你们怎么还能这样浪费生命呢？

许：好吧，我就是唱挽歌的人。

罗：是吗？其实很简单，在我看来——当然你可能不会这样看——是因为你没有体察到那种快乐。你在挽歌中找到快乐，所以你唱挽歌。这是我们对人性最悲哀的一种预测。马克思说得多精彩，人是社会关系的总和，你在什么样的社会关系当中，你就会找到什么样的思想。我原来可能也没有显得这么自信，也就是商人的道德自信和进化的自信，后来是因为尝到了甜头。我们都是被环境驯化的，很有意思。有一个人问我，你怎么有这么大的毅力，能够坚持这么长时间？我说你先坚持三个月试试。他说我就会习惯吗？我说不是，你永远不会习惯这么高强度的劳动，但是你会被绑架。任何一件事一旦坚持了三个月，一定不是因为你的意志，而是因为它产生的甜头，让你陷入一种社会协作关系。你说我现在能撤吗？我撤我的资本怎么办？我的合作者怎么办？我的员工怎么办？同事怎么办？我对家里怎么交待？那些骂过我的人岂不得逞了？

所有这些东西会让你不得不坚持下去。我从来不相信人的勇敢、坚持、毅力，人都是被甜头喂养的。所以我从来不觉得我就对了，我只是说我被这些东西驯化成现在这个样子。去年有一本书对我的影响特别大，就是郑也夫[40]的《文明是副产品》，里面讲了农业的起源，他讲到的哪是什么技术进化开始驯化出农业，不是，是自然在驯化你。最开始一个谷地突然长出大量的野麦子，你根本就不用去打猎了，也不用去采集了，直接就够一年吃的了。但第二年没有了，怎么办？自己种吧，农业就是这么产生的，你被驯化了。

许：问一个此刻发生的问题，两年之后Papi酱这样的角色会变成什么样？

罗：会出现两个方面的质疑声音。一种呢，大家觉得商业化的力量把她的未来透支了；还有一种声音说网红就长不了，你在玩一个不长的游戏。这两个声音看起来相反，但本质是一样的，就是根本无视人的价值。人是这个世界的本质，人就是不确定的。

好，那面对第一种质疑呢，我的回答是这样的：我当然要把她的未来一把透支啊，这是现代商业的本质，要不怎么会有金融呢？金融就是要透支未来，就是一个掉期合约。面对第二个质疑，说她本身就是不确定的，我正是因为通过这个操作让她一把定在一个历史坐标系上，这将会成为她终生的财富。就相当于褚时建，褚时建要是没做过红塔山，有后来的褚橙吗？正是因为前面一个传奇才托起了后面的传奇。所以这个时代的人的生存，回到人这个最基本的出发点上，就是应该一把透支未来，让自己获得这个瞬间的资历，或者说地标性的位置，让自己的下一次转型获得更多的可能。我觉得这是这个时代的生存策略，你计较于按照一个不变的节奏，试图走向永恒，这当然很愚蠢。还有一种就是因为容易破灭，所以就不试图留住当下的价值，这同样愚蠢。

Chapter 07 王小川

我是机器和人工智能的带路党，我们的时代来了

1978年生于四川成都

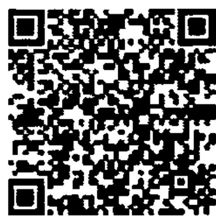
1996年获得国际信息学奥林匹克竞赛金牌

2003年获得清华大学计算机系高性能所硕士学位，加入搜狐

2004年推出中文搜索引擎搜狗

2017年搜狗在美国上市

2019年获第15届中国青年科技奖

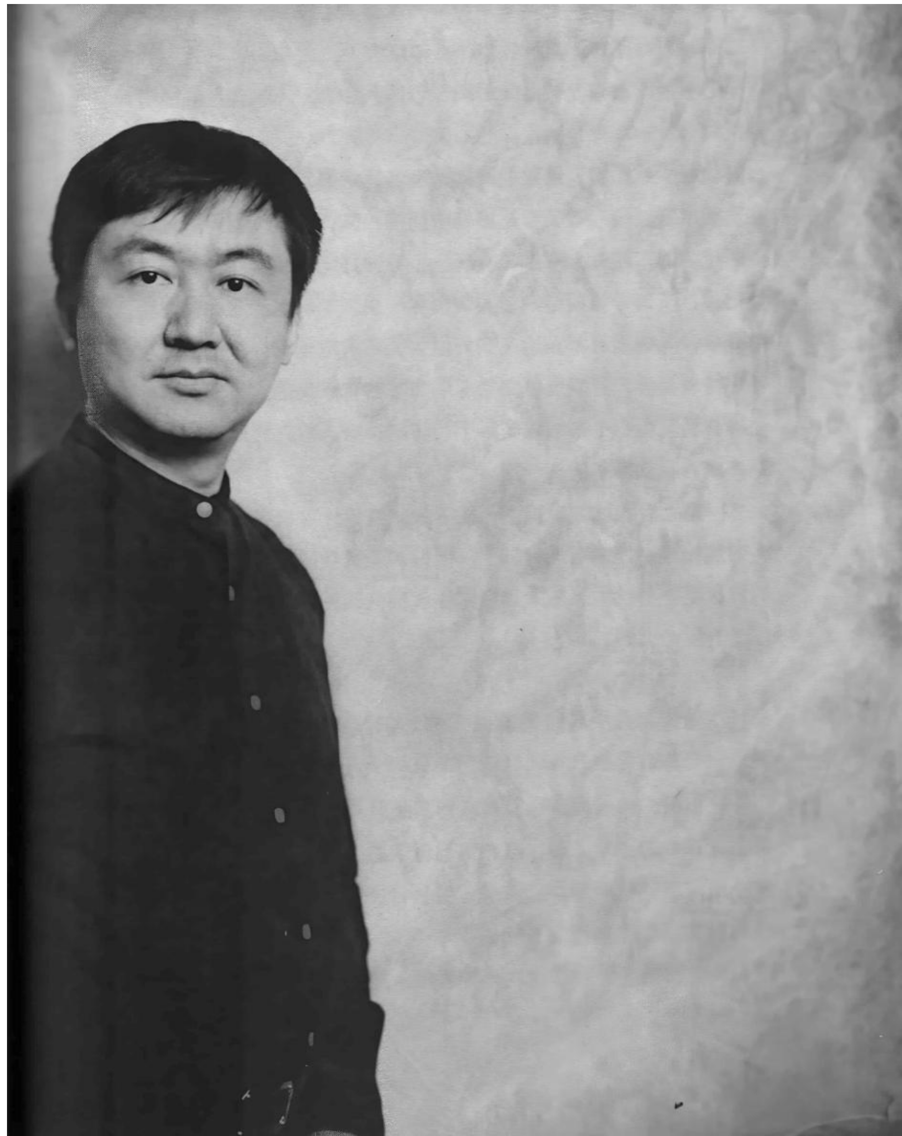


扫码观看视频

至少有两次，我心血来潮地向王小川提及，去创建一个文学翻译奖项。我体验过他们的翻译器，可以同时翻译几十种语言，尽管所翻译的内容仅仅是说明性的，也足以令交流变得迅捷起来。

翻译塑造了现代世界，人们借此交流理念。对于中国，翻译更是一项庞大启蒙工程中的最重要环节，它与国家危机紧密相关。从严复到商务印书馆，翻译是一场运动，将人们带入一个崭新的世界。翻译器会带来怎样的新变化，它会用技术帮助人们去理解一个更丰富的世界吗？但王小川对我的提议充满不解，他认为既然机器可以完成全部翻译，为何还需要特别关注具体的翻译者。

王小川是我的同代人，甚至我们皆毕业于计算机系，只不过一个清华，一个北大。我们选择了完全不同的道路，也有着不同的价值观：他笃信技术的力量，我则对此充满怀疑。



编程是把自己的思想通过技术注入到另一种生命里去

许：你对计算机最初什么印象？

王：最早是在1985年，我小学二年级，那会儿接触的计算机叫PC1500。背景是这样的：小学一年级开始参加兴趣小组活动，当时我是学书法的，结束的时候，会被要求展示成果，我就写了字在里面展示，没人看。但是操场中间排长队，在干吗呢？原来有一个叫电脑的东西，大家排长队玩一个导弹打飞机的游戏，我到现在都记得。所谓导弹就是四个方块拼在一块，飞机也是几个大方块。很简单，飞机从屏幕左边飞到外面去，然后用光标，就是键盘左右键去控制导弹，打到飞机之后有嘟嘟嘟的音乐出来。很别扭的声音但你就会觉得这个东西太美妙了，特别神奇。打完三局之后就得重新排队，我就排了这么一圈。

回家之后我就跟我妈说，往下我想去报计算机兴趣小组，我那时对机械、对控制有一种特别的爱好。后来我理解，当我们编程的时候，是把自己的思想通过技术注入到另一种生命里去，我觉得程序是有生命力的。

许：八十年代的时候，那个小组里面是什么样的计算机教学？

王：在当时，计算机教育不是教育部下面的标准课程，实际上就是我的小学老师自己感兴趣自学的，所以就变成一门课外兴趣小组课程。我发现自己在这方面是有灵性的，学得很快，记得小学时参加中学生的比赛，我把中学生掉了，老师很开心，还借了台计算机给我。我在家写各种程序，把书上单人玩的开赛车游戏改成双人玩的，真的是特别美好的一个体验。

许：当了天才少年是什么感觉？

王：我倒没什么感觉，好像是挺自然的过程。我妈是中学老师，对我无比挑剔，这种情况下，我还是挺欢乐的，沉浸在一个简单世界里。其实我觉得我的钝感比很多同学高，可能其他同学对老师好不好、课程有没有意思、上课到底有没有价值，有很多自己的判断在，但我是没有，只是着迷于在做的事，没有对事情做与不做的意义的评判。

许：你什么时候意识到自己这种钝感的？

王：当我开始工作的时候，对于比如别人到底怎么看你，是不是喜欢你，是毫无察觉的，很机械、很单纯地沉迷在自己的世界里面。也没有对他人的批判，美不美，丑不丑，善不善良，没有任何感觉。

许：所以上清华是挺书呆子的。

王：可能别人觉得你呆，你自己是无感的，你不知道自己是啥。

许：好可爱。那时候数学对你而言的吸引力是什么？

王：就是解决一个困难的问题，而且还是理科这种困难问题，找到中间的规律，拿到一个高的分数，就很开心。

许：那时候会对未来有一个朦胧的想象吗？

王：没有。所以我今天在想，有一个很大的动力叫活在当下，没有过去，没有未来。前几年的时候我们遇到很多困难，比如等待IPO[41]，当你用“等待”这个词的时候，是指一种希望，但我发现其实这是一种比较不好的状态，你不在当下，而是希望什么事情发生之后你才有一个改变。在大学、研究生期间，就是做好眼下的每一件事情，没有想过未来。未来只是小时候想的事，比如以后去做一个游戏商店的营业员，或者去卖冰棍，特别朴素的想法。

许：像你编程序玩游戏的人，对我们小时候玩的那种魂斗罗就不感兴趣了吧？

王：很喜欢。喜欢的不仅是游戏本身，是突然发现了游戏卡，黄色的卡，插在上面。只要想到这个，内心就会有巨大的激情。你看到计算机，看到一个符号，看到一个硬件，就产生一种欢喜，包括第一次拿到手机，买第一辆车，都会觉得很亲近，所以今天很失败的一点是，慢慢发现开始无感了，没有那种兴奋了。

许：现在什么让你特别兴奋？

王：现在对我来讲，还是通过自己的能力做出一些突破的时候，比如这个事情大家觉得解决不了，你很神奇地把它解决掉了，就会很开心。这个没变过的。

许：当时为什么选清华？保送的是吗？

王：那会儿就知道清华和北大，这两个词就代表最好的学校，所以没有什么选择。我舅舅是北大毕业的，他比较呆，我妈就觉得这么迂腐，北大没戏了。

许：审美就是这样，远时觉得美，一走近就不美了。我觉得很有意思，你一路走来，里面没有什么妥协、平衡，就是奔着最好的一个去。这么正确会不会有遗憾？

王：我觉得遗憾是跟自己过不去。得到它们，你已经很感激了。

许：或者说，非常正确会妨碍一些更狂野的想象力。

王：有可能，我今天在想，如果我当时没有参与到中国磅礴的互联网事业里来，可能就是出国学习，做研究，发明新东西。但是我觉得，这么想是对自己得到的东西的不够尊重和珍惜。

畅想未来我可能做成什么样子，畅想可能发生的事情，更有意义，不要畅想一个现在不可能发生的事情。

许：刚去清华的时候是什么感觉？你在成都七中是个特别优秀的学生，奥赛多难啊。我在北大的时候跟物理系的一块儿上课，得奥赛金牌的真的好厉害，我们复习半天都考得很差，但他们一下就考特别高的分。你进入那个环境之后，有没有觉得竞争者明显增强？

王：我这个人很钝感的，当时就是追求最优秀的东西，没觉得自己不行，努力就会达到的。事后我其实挺感谢那段日子，你在自己局部的领域里体验过足够的优秀，体验过极致的感受，你知道这感受是什么，也知道怎么达到它。不管是我的幸运也好，天赋也好，努力也好，我觉得得到的东西都很宝贵，这让我比很多人更幸运。

许：现在回忆起来，你什么时候比较清晰地感受到这种极致优秀的感觉？

王：1999年互联网刚刚大热起来，我在ChinaRen[42]工作，周边清一色全是清华的人，他们先天有一种意愿，好像没有我搞不定的事，我被这些人打下了烙印。以前你身在这种环境里面看不出来，觉得正常，但是直到多年之后，你开始接触更多的人，有些人面对困难的时候可能就妥协一下，退一步，你这才发现这样的文化已经融入你的血液里面了。

许：真的这么强烈？我从来没有体验过这种感觉，觉得好难。

王：所以在我自己的经历里面，我是不断追求优秀，还很幸运地没有完全被打倒过。小学到中学考的成绩是第一名，中学到高中是参加数学联赛的一等奖，大学拿到奥赛金牌，研究生保送。

许：令人讨厌的人生。

王：那会儿没什么感觉。小时候家长会讲四大名著你都要读完，《西游记》最简单，先读，《红楼梦》《三国演义》后面再去读。读完《西游记》之后，你发现你对里面的孙悟空这个角色是无限崇拜的，他无所不能。我后来发现自己的血液里面融入了这样的东西，所以大学之后，看一些文章里面讲，孙悟空是不讨女孩子喜欢的，猪八戒讨女孩喜欢，我说啥情况，一个又懒本事又不大的人为什么会更受欢迎呢？其实猪八戒更加有人性，他的食欲、色欲让女孩子关心他，所以你只有看到这种反差之后，才发现孙悟空不是唯一的选择。后来看过一本书叫《千

面英雄》[43]，里面讲到神话故事对民族性的影响，我才觉得我从小是被《西游记》这种书给限制住了，再后来开始读《红楼梦》，你才发现有更大的人性世界，你会在审美上发现更多不同的点，各种人的欲望都是能去接受的。

许：这种对孙悟空、猪八戒的解释，对你的现实行为会有修正吗？还是只是觉得很意外？

王：女孩子会喜欢猪八戒这件事情，不可理解，还需要再过好多年才能真正领悟。

许：现在你看《乡土中国》是什么感觉？当时你还有很多困惑。

王：当时清华有一个新闻学院，有一些必读的课外读物，其中有《乡土中国》。读这本书以前，我们用计算机或者数学、物理解决一些物理科学的事情，但是突然，我发现可以用理性的东西去分析人文，这本书对我的意义就是让我知道什么叫社会学，社会背后有它的规律，它的逻辑，它的美，你可以观察它。这样一个我们原来不敢去碰，或者说我们觉得跟理性特别没关系的事情，开始慢慢被纳入理性的思考框架里。这本书对我来讲是启蒙性的，它打开了我对社会的认知。

许：这个社会对你之前理解的那个科学的世界，产生的更直接的冲击是什么？

王：可以用科学的方法或者理性去认知更大的世界。我们平时看到的东西，比如计算机的代码形成一个程序，只是被限制在计算机里面。但是我们周围接触的人和事背后都有规律，我突然发现，那些不可预测的不确定，或者没法去认知的东西，开始慢慢呈现出一种规律来。这是一种比较泛的科学体系，你能认知更大的世界，就像认识宇宙的美一样，你还能看到社会里的另一种美。

原来我做的是创造生产力，好多年后才发现梦想很重要

许：那个时候存不存在所谓的偶像？

王：会有尊重的人，比如华罗庚这样很主旋律的人，但是没有对所谓权威的膜拜。我记得高中的时候，中科院的院士杨铮来了，李岚清也到学校访问，我都无感。真正影响你的是你身边的人。

许：你最初遇到陈一舟[44]他们是什么感觉？

王：就是几个人跑过来说，我们要做社区，做好了以后能上市。这啥东西啊？不懂，但是我会认为自己需要去做一件有意义的事。什么东西吸引我了？第一个，我周边好多同学都已经答应去了，在高峰期计算机系有三分之一的人都跑到ChinaRen打工去了，老师都怒了，学生不学习，全跑了。

第二个，薪水挺高的，当时就六千块钱一个月。但去了之后，发现其实你的乐趣不在这上头，还是在解决具体的问题。我当时做内容发布系统，没日没夜的，一天就睡三四小时。总之是没挑战找挑战，找难的事情做。事后发现我们当时的系统足够有开创性，那会儿就有新闻的概念，可以再延伸阅读。做出论坛之后，下面还有子论坛，子论坛下面还有子论坛，技术结构链很完美。我很享受把一些不可能的事情变成可能，满足自己，但离用户的真正需求是有距离的，所以当时还是一个技术人员，没有过渡到产品经理的角色。但我很享受那段时间。我记得大概半个月的时候就给我发了第一次薪水，三千五百块钱，一个月六千块钱，半个月三千，五百块钱是多给的。

许：你当时生活费多少钱？

王：几百块。所以三千五百块是好大一笔钱，一沓，巨款。我拿第一笔薪水的时候就寄给家里了，当时家里正好换房子，就拿去买冰箱、空调了。另外在那段时间发现自己长胖很严重，大概一年多时间，胖了四十斤。

许：那会儿没想过出国吗？

王：刚上大学的时候就想过出国的。那会儿其实挺迷茫的，不知道未来干什么。我的逻辑是看最优秀的人在干什么，看他们是不是想出国，所以大三的时候就开始准备考托福。但是大四突然签这个工作，太忙了，而且很有乐趣，极大地占据了准备出国的时间。还有一个原因是，之前清华是五年制，读了三年之后，突然改四年制了，最后一年课特别多。出国这事被工作、爱好的时间占用，就没做了。后来想想还是

挺幸运的，随大流可能是走到一个奇特的路径里去，留下来就赶上了互联网大潮。所以我觉得自己没有经历过选择，没有经过训练，不懂得怎么去选自己最想要的。

许：你现在特别清楚自己想要什么吗？

王：今天比原来会好一些。我认为自己需要做出有贡献、有意义的事情。我们现在做机器翻译就特别开心，因为我知道整个世界的文明因为语言的不同产生了很多冲突，像《圣经》里面的通天塔的故事。如果大家能进行交流，这世界会很不一样的。

许：你觉得在实践这个事情的过程中，目前为止最大的障碍是什么？

王：事太多，导致你不太专注，做翻译的时候还有输入法，有搜索引擎，有各种各样的事务。我觉得最大的挑战是让大家形成一种共识，让每个人成就每个人的最大化，对别人有一种尊敬，发自内心地把自己的这种思想植入到每个人身体里去。我发现自己在这方面是有弱点的。

许：这好难。长远来看，这样的组织看起来慢一点，但是会酝酿出更多的创造力，是不是这样的？

王：各有各的好处。比如阿里强调价值观的一致性，腾讯更多是释放你自己的美和能力，两个帝国都很厉害。站在公司层面，大家想法一致更有战斗力，但是这件事情跟你原本希望百花齐放的这种精神难以兼容。我觉得这是自己挺难去摆脱的一种缺陷。

许：你对张朝阳最初什么印象？

王：那也是一个英雄啊，因为搜狐是当时中国互联网的一个鼻祖，我记得在ChinaRen的时候，有一次听说搜狐要搞一个发布会，发布电子商务，就去看。当时他很严肃地注册什么网上购物，很有一种膜拜的情绪，所以后来ChinaRen被卖给搜狐的时候，我内心无比高兴，看到一个更加英雄、更加代表时代精神的力量。

许：真正开始接触之后呢？

王：也很好，在很多年里面，你去揣摩、理解、消化张朝阳讲的东西，它们能变成你很大的养分，张朝阳很多时间扮演的是这样一种精神教父的角色。

许：他身上什么样的特质让你特别欣赏，或者让你学到特别多？

王：我觉得是他对未来会发生什么事情的一种构想，以及在这个环境当中自己所扮演的角色：这个世界就是我的，我要去影响或者创造一

个世界。所以今天我的整个思考里都融入了很多这样的想法，包括对未来的判断以及我们在里头所承担的历史使命。当时搜狐开全员大会，我发现我是所有在座里面最能理解他的人，知道他问题的答案是什么，下一句要讲什么。我在搜狐上升很快，也是在于对他的这种崇拜，以及确实能够跟上他的思路。

我后来查，以孙悟空或者西游命名的歌是很多的，讲的是你已经力量无穷大，但其实你被注入一种使命，一种归属，像宿命。有时候会伤感，会进入到这样的情绪里面去。

许：现在这样的伤感时刻多了还是少了？

王：跟最早钝感的时候相比多了很多，偶尔伤感一下，但是我认为这东西是文艺范的，不解决问题。

许：你会用理性来压制这种东西吗？

王：偶尔释放一下，释放也是很美的事情，它是不真实的。所以后来在我手机里面有一类应用叫“太虚幻境”。

许：哪些是太虚幻境？

王：比如说视频、音乐、小说，一种像吸毒之后所体验的东西。

许：情感不是真实的东西吗？

王：这话没法证实，它是不可证明、不可证伪的一件事。你承认它的存在，它是人与生俱来、写在生命基因里的一个部分，人是需要故事、需要想象力、需要梦想的。

许：这是无比真实的存在。

王：所以我后来理解，原来我们做的是提高效率、创造生产力的东西，但是好多年后才发现梦想很重要。

许：意义很重要。

王：对，这东西不一定真实存在，不一定是在物理世界中发生的，我开始慢慢接受这样的事情。

许：这种接受是什么时候开始发生的？

王：大概是五到十年前，比如说搜狐的意义在哪儿？张朝阳做了搜索，这是很现实的东西。但是还有视频业务，为什么看视频？视频是在帮你造梦和圆梦。你发现大家都是极其努力要创造有价值、有意义的事情，但这是小众。大多数人活着是为了让自己开心，去看视频玩游戏就

行了。其实自己之前比较抵触这种东西，觉得那叫玩物丧志，但其实在游戏里面体验和完成人生，是有意义的。

许：在做搜索之前，搜索在你心里是什么样的，当时怎么理解搜索文化？

王：在我心中，搜索是一个技术的制高点，很难，很神奇。一个简单的界面中蕴含了技术上特别难的事情。这是它对我的魅力所在，没有大的意义在里面，没有什么互联网入口商业模式。我觉得它的超高难度之中有一种美感，很优雅，至于经济意义是什么，那会儿想得少。

许：那时候你怎么看谷歌和百度两家公司？

王：当时觉得我技术好的话就能把你干掉，并没有理解什么做增量、做存量、做差异化，对时机、先发优势、品牌、商业都无感。

许：出来之后会有直接的挫败感吗？技术很好，但是没有获得你期待的结果？

王：会有一些，但是一直保持希望，总觉得再努力一下，事情就会不一样了。在早年，搜狗的基因是一个技术基因，产品经理在我们那时候是被压制的。但慢慢地，我从一个技术人员开始转向一个产品经理，开始带着产品去跟技术对抗。

许：这种转变是什么感觉？

王：一种忏悔。你发现自己搞错了，认知打开之后，你原本以为这世界长这样，其实是不对的，所以是自己进步了。

许：这个选择是自己主动的吗？这种转变是怎么发生的？

王：因为你发现你原有的一个推理体系，跟结果的好坏没有关系。过程当中就开始走出技术思维，技术、产品到市场，最后变成管理，你知道决定这事成败的，真不是技术的事。

许：管理这部分，你什么时候感觉更强烈？

王：很早之前。我到今天还有很多新的体会，这是需要不断学习的一件事情。早年我是自己一个人写程序、做搜索、做内容发布系统。一个人干得也挺漂亮，但是一个人的效率是不够的，所以当时我把我们寝室里面参加过全国计算机比赛的人找回来一块儿干。他们程序写得很好，但我心里觉得与我还是有距离的，所以最早是不适应的。但是你要突破自己这种想法，为了目标的完成而不是所谓的完美性，走出一种狭义的完美主义，接受一个人跟你配合。所以管理启蒙发生在这个时候，慢慢从管事，管结果，到管人，这是需要很多年的积累的。

要更开放地向外看，向各种生命体去学习

许：中国互联网世界的发展在不断变化，2000年的时候三家门户网站多厉害，到2007年、2008年格局发生非常戏剧性的变化。你是一直目睹这个变化的，你当时是什么感觉？

王：对，很多事情真的是事后才发觉跟你想的不一样。最早有两个公司或者两个业务让我觉得很震撼，一个是做hao123的网站，大家都用。当时在搜狐工作，觉得搜狐就是宇宙中心，所以好奇用户从什么地方来到搜狐，结果发现大概有三分之一的用户来自hao123，打开一看，密密麻麻都是网址，丑陋无比。你会觉得，这是病毒吗？然后旁边一个编辑走过去，说我们老家都用它，电信装宽带设置首页的时候，就会把它设成默认首页。我才知道有这么一个网站，对我产生巨大的冲击。

另一个叫番茄花园。番茄花园比hao123还晚一点，它是一个报表光盘。我们如果用Windows，正常买是正版的，很贵，而且买回来之后里面既没有Office又没有所以Windows是一个昂贵的毛坯房，番茄花园像一个免费的精装房，光盘装进去，所有你喜欢用的常见软件都装进去了，并且参数还调好了，拎包入住什么都有，你说你用哪个？我们跟番茄花园合作输入法的时候，它还会验证你这个输入法好不好，不好还不给装进去，装进去之后收我们钱，大概小几百万。但是这个光盘复制出的系统在当时占中国用户的百分之七十，所以很快，我们的输入法就变成全国人民都用了。所以在那个时代会出现这些角色，你发现这都在搜狐体系之外，你开始知道搜狐不是宇宙唯一的存在或中心。

许：那是非常明确的对清华和北大的精英主义的挑战。

王：没错，当头棒喝。所以我们后来提出“三级火箭”，就是指用输入法推广浏览器。但是如果细想，这个三级火箭其实是一个番茄花园加上hao123的合体。在很长时间里，我觉得问题解决了，但是后来张朝阳和马化腾都表示说，你做对了，但我没看到。我们跟周鸿祎看到这样一个模式，所以我们能把搜索做起来，后来到移动互联网时代到来的时候，我觉得我们整个体系都有慢半拍的状态，跟行业里面嗅觉最敏锐的人之间是有距离的，所以今天我觉得自己没有做到最好的状态。

许：这种嗅觉是天赋吗？还是不断地训练打磨的结果？

王：我觉得都有，没法分开。我记得当时搜狐有几个副总裁，为什么他知道的事我不知道呢？我特别反思这个问题。后来我明白了，他有百分之九十五的东西都不是自己原创的，最后可能加上百分之五自己的东西，就成了。但是我追求的东西是百分之九十五到百分之百的原创。问题在这儿。之前我很少社交，坐在家里自己琢磨，也许能想到更多的

东西，但是不够。所以今天我觉得要开放地向外看，向各种生命体去学习。以前的互联网中心其实是在美国，硅谷至上，所有先进的思想来自他们。但今天已经变了，今天这种最牛的想法在中国，在北京。

许：你觉得这种中心的转移是什么时候发生的？

王：我觉得移动互联网到来之后就开始发生变化了。尤其像微信、支付宝的出现，移动支付在中国是远远优于美国的，这件事情开始使我们跟他们不一样了，我们有自己的独立思考了。这是会扩散的，每个人潜意识里的自信心就起来了。

许：你最初对马化腾什么印象？

王：腾讯这公司我很早就知道。刚开始用QQ时，我千方百计想买腾讯的股票，那时每月五块钱一股还拆股，相当于今天一块钱，今天大概翻了四百倍。接触马化腾是2007年的时候，当时QQ做的输入法抄袭了搜狗输入法，早年间甚至在中间做流氓的事，比如说QQ一启动，就把你的输入法变成不是默认输入法了。所以我还去过深圳，见到马化腾就骂他，“公司越大责任越大”。马化腾听了就跟看到外星人一样。他讲他们没有安全感，随时担心别人的一个软件就有可能把他们颠覆掉了，所以他的逻辑很简单，你有我就得有，我不能让你一家独大。但是他停止了QQ输入法耍流氓这件事情，他内心有个公平性在的。

后来大概是在2012年的时候，当时腾讯做搜索，我们也做搜索，到后来发现我们的流量是他们的三倍，我们的成本才是他们的三分之一，我们基本盈亏平衡了，他们亏很多钱。所以当时腾讯搜索还成立了一个内部机构叫“打狗办”。我们当时出于机缘巧合看到他们内部的一些邮件，知道了一些特别不公平的事，我就把信转给马化腾了，他马上说这不对，要停止这种行为。虽然竞争，但是内心有一个底线在，所以他是值得你尊重的一个人，毕竟耍流氓是有一百种理由的。

王：不耍流氓，我们要站着挣钱，但可能别人理解不一样。2000年还有一个重要的事情，就是腾讯跟360打架，双方都推浏览器，但区别在于，360不仅可以用安全卫士推它的浏览器，还可以用安全卫士卸载你的浏览器，一键优化搜狗就没了，太没底线了。虽然它可以拿它的安全卫士卸载你的浏览器，但是没法卸载所以我认为跟腾讯需要走到一块儿。后来腾讯跟360打架，我们双方就开始更多地联合，敌人是敌人，朋友是朋友，到2012年、2013年就开始跟腾讯谈投资搜狗的协作。那个时候跟马化腾见的次数不多，但内心是尊重的，我对周鸿祎都开始尊重，看到更大的世界之后越觉得难能可贵。

许：存在让你觉得佩服的人吗？

王：我觉得马化腾有一种敏锐的嗅觉。他看到一种失衡，然后颠覆它，而且他又代表了人民大众，号召人民群众“打土豪分田地”，用简单的语言说就是能够跟大众站在一块儿。

许：高度的煽动性。

王：对，这事我做不到，所以我做不了他那么大的市场。

许：跟腾讯合作以后，你会思考腾讯包括马化腾个人的哲学是什么样的吗？

王：我觉得有两点，一点是腾讯本身有了社交关系，这是一个不可否认的最关键的问题，这是在网络效应里最强的一种。另外一点是马化腾能够尊重他的团队和其他公司，能让每个人成为他的助力点，发挥各自最大的活力。腾讯投资搜狗，将腾讯的搜索业务并入搜狗公司的时候，我当时想是因为我比你做得好，你要靠我跟360打架，但其实腾讯内部有很多痛苦的工作要处理，就是疏导员工的情感。搜索部门的这些员工信任他，愿意跟他一块儿打拼，突然把自己的东西卖掉，是很难接受的一件事，这是我没想过的层面。

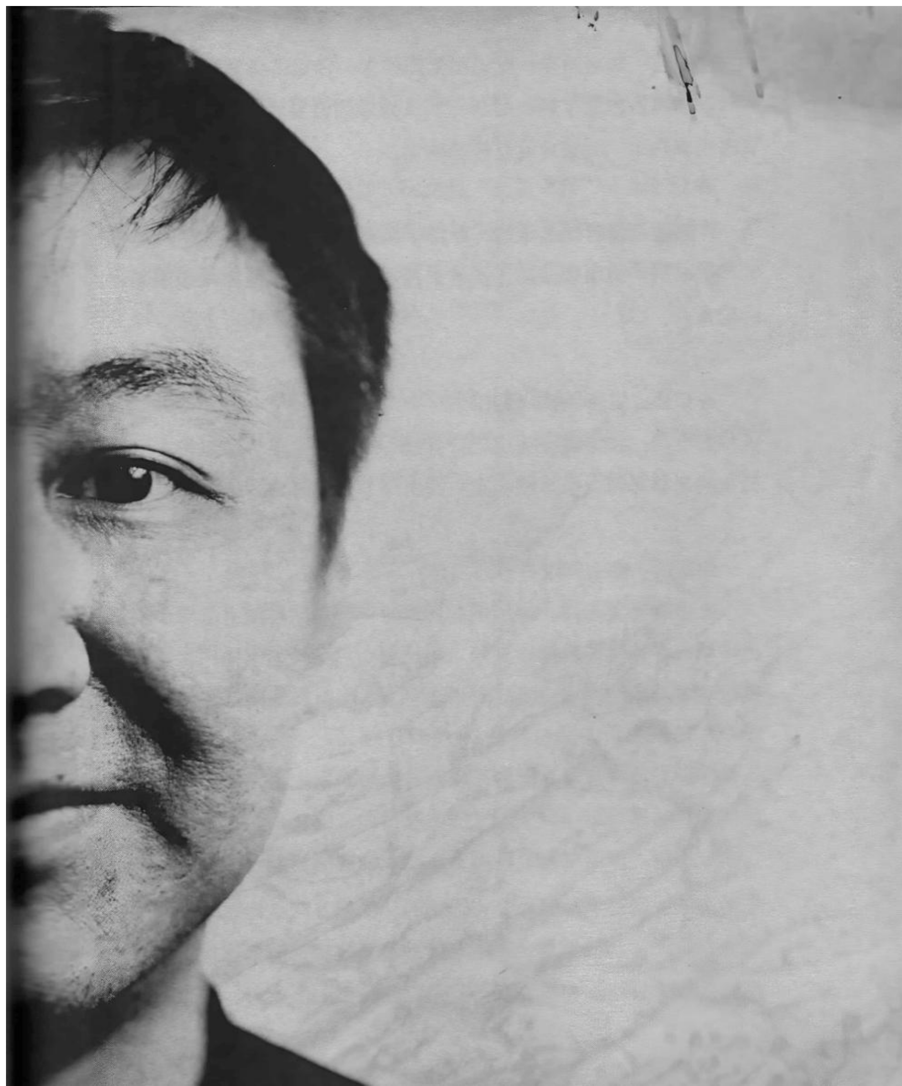
把搜索部门并给搜狗之后，第二单投资是把拍拍并给了京东，并且在京东里面占有股份。腾讯开始发现这种做法挺好的，慢慢走出心理阴影，更多地相信别人了。再到后面，腾讯跟别人建立共生的生命体，以自己为主，但是相信其他人，这帮助它解决了很多问题，并且发现其内部的团队活力开始逐步提升。因为以前是没有退出机制的，现在知道干不好会被卖掉，所以特别努力工作，结果腾讯视频就开始做起来了，内部变成特别积极向上的文化。并且腾讯现在的投资部经常组织投资公司之间的交流，不仅是形成大的战略盟友关系，而且竞争力是会提升的，所以我相信腾讯的格局会不断不断地提升。

许：你对马云、阿里巴巴的印象是什么？

王：马云是在战略上讲话，靠自己的煽动力，包括自己对未来风险的判断，是完全不同的风格。对腾讯来讲，未来是失控的，它能给你一些底层土壤，长啥东西在它心中没有那么清晰的画面感，而是共生的。两家都很厉害，这是截然不同的两种文化。

许：你在性格上更偏向腾讯？

王：我觉得我们更偏向腾讯，阿里的东西学不来。



翻译在文明当中有巨大意义，
甚至超过了电

许：如果再早一点说服搜狗独立，你觉得会怎样？

王：如果早解决的话，我认为应该会发展得更好，但是只有时机成熟了，大家才有这样的决定。

许：那时候最难的问题是什么？

王：说服张朝阳，让他去接受这样一种跟他原来想法不一样的东西。

许：说服的技巧是什么？

王：我觉得没啥技巧，有技巧早都说服了，所以很多事情只有到足够坏，大家才能变通，提出一个有效的方案。

许：你中间没有想过放弃？

王：没有过，这是很有意思的一个事，可能也是清华培养出来的一种性——排除万难。如果当初放弃会怎么样，我有可能做出更多的事情，有可能反而掉队了，这个很难重演。

许：可是独立之后，你个人的股份也不多，这对你没有困扰吗？

王：我当时并不是因为股份去独立的，我希望我能够更自主地决策。搜狐是被媒体公司优化的，优化方向是让以编辑为体系的内容生产，它就像是一个吃草的动物，器官是被草优化的。但是搜狗是技术公司，它需要获得一个更加完整的生命力。当时有这样的一腔热血，股份真的不是内心深处在意的东西。

那天，我记得是早上同意我们搜狗变成一个公司，我拉上几个核心高管喝酒，喝得烂醉。我是让别人抬回家的，还有一个人他们给忘了，在大街上躺了一晚上，大家都嗨了。

许：现在搜狗的情况，跟你拆分、独立时所构想的重合度高吗？

王：我觉得挺高的，完全是“三级火箭”上市的状态，甚至比我原想的还好。我其实没想到每个人能发挥出更大的活力，把自己的事情做到远远超出我的预期，只要他们的目标跟你达成共识之后，放手让他们做是很美妙的。

许：从CTO到CEO，这种变化是蛮大的。

王：对。回想2010年搜狗变成公司的时候，我其实没有在谈判能力上、在怎么满足别人的诉求上找到真正解决的方案，我后来在这方面做了很多训练。

许：谷歌退出之后对你的业务影响还是很大的。

王：对，有两点。第一点，其实最受益的是百度，市场重新分配后老大占的最大，但对其他人来说是更难了。谷歌退出之后，我们在问答上做得更好，这是前沿AI技术，我们的翻译技术也做得更好，比谷歌做得更好，你在搜索里面输入中文，我给的结果不仅是中文内容，也有英文的、韩文的、日文的，而且都翻译成中文给你读，这是谷歌没做到的。

许：对翻译和语言这么强的热情从何而来？

王：我刚才讲这是一个通天塔的故事。

许：为什么这个象征对你影响这么强？

王：可能内心当中还是有更大的世界观，对分和合之间的见解。我以前读过一本书，里面说通常一个文明的爆发，是一个异族迁徙过来跟原有文明共存一段时间之后发生的。科学也是，生命也是，所以在我的大世界里面，两种不同东西的融合，会产生一个想象不到的爆发的东西。有时候到美国去，发现中国人人皆知的事情美国人是不知道的，美国人都知道的事情我们也不知道，文明的隔阂很严重。尤其作为中国人有另外一个痛苦，英文不够好的话，表达会很难。

所以在这种情况下，一旦翻译使全球文明体系产生变化，语言障碍被攻克，甚至比电的发现更加重要。它在历史上是有位置的。在八九十年代的时候，大家知道学计算机很重要，学计算机就得学打字，所以输入法的意义很重大，使每个人交流，使智慧沉淀，使中文信息化。如果不能很容易输入中文，中国的现代化是做不起来的。

而接下来如果翻译问题解决了，中国是最大的受益者，因为今天的语言是以英文为核心的，你想做贡献也难，想吸取养分也难。讲人类命运共同体，其实是使中文能够变成世界性的语言，大的面是全球融合，但是私心讲，这有点民族主义，中国人是最受益的。所以在我内心当中，翻译在文明当中是有巨大意义的一件事情。

许：过程中最难的部分是什么？

王：最难的地方就是我们的员工是否有同样大的热情，有一种使命感，而且这种使命感之后，还要有一种产品精神。

许：一种语言的传播，跟语言背后的思想文化、思维方式的关系是特别密切的。英语的清晰性，跟里面大量可以阅读的东西有关，但是中文里面信息量是不高的，这种东西对你来说是不是个问题？

王：当你找不利的地方，找一百个理由都会有的，那就不做吗？况且，中文语言信息量不大，这件事情是没有经过严格论证的。比如以前做语言识别，中文比英文做得差，大家就说是不是因为中文声调的问题，其实是因为中国缺乏足够多的科研协作，或者解决问题的努力，但今天不会的。

许：上市之后应该有一段时间对你的影响很大。

王：对我更大的促进在于，搜狗是一个时间很长的公司了，我们从2003年开始建研发中心，2004年推出搜狗搜索，到2010年公司化运作，花了七年的时间，从2010年到真正上市又花了七年的时间，十四年是什

么？一个刚刚毕业的学生可能从青年迈入中年了，我们很多员工是读研究生的时候就过来的，把最光辉、最青春的年华都奉献给公司了。如果你不能给大家成功，或者不能告诉大家我们这事做得有希望、股票能兑现，那压力是巨大的。早年间我最担心的事情是员工离职，到后来紧张的是留下来的员工，你对没走的人有更大的责任。

所以上市对我而言是很大的一种解脱，是对十四年的一个总结。自己从一个被绑架的状态或者是一个巨大的责任感里面解放出来了，再往下我觉得可以更加狂野一点，更加自由一点，真正按照每个人的价值最大化，按照未来世界长啥样去做构想。

今天AI赋予我们一个巨大的机会，搜索是少有的把之前软处理的人工智能用到极致的地方，今天又升级了，有新的技术产生，在AI里获得新的生命力。上市之后我们真正开始把自己的性格表达出来，我认为我们之前积累的活力还没有真正爆发出来，今天的搜狗状况不代表我们最终的辉煌。

许：这个辉煌有评价系统吗？

王：会有，因为今天以用户量来计算，搜狗在中国其实是排第四的，但是说中国四大互联网公司，谁会想到搜狗？因为输入法还没有变成有存在感的价值，所以我们第一要去兑现第四大互联网公司服务用户的规模，使原来的输入法变成有浏览器、有搜索的服务。第二，我希望我们能够在AI里面扛旗。现在搜狗的语音识别应用在中文里面是全球最大的，远远大于讯飞；问答技术的水准也是最高的，今年年初有个答题抢钱的比赛，搜狗搜索里面有一个集成能力，这边答题直播间里面有问题出来，两到三秒钟之后，搜狗搜索直接把答案告诉你，有百分之八十五到九十五的准确度。这不是搜索了，而是对一个问题分解之后读懂题目在问什么，这代表了未来AI里面更高的高度。

许：问答技术的核心到底是什么，搜索怎么定义这些东西？

王：第一，搜索是对自然语言的处理，但是问答是对语言做更精准的分析，甚至在语言里面建立一种理解或者推理。我们今天知道搜索是靠关键词输入，但事实上最早大家用搜索引擎的时候不是输入关键词，而是提问题，因为句子才有更丰富、更完整的信息，答案才能更聚焦、更精确。技术离人的需求是有距离的，但是技术的发展一定是让机器更加适应人，就像输入法从五笔走向拼音，从拼音走向语音，越来越接近我们自然的方式，是这一波的深度学习带来的。

第二，机器不是给你一堆文章，而是阅读文章并找到答案，这是一个精妙之处。读懂你的问题，以及去阅读全球的网络信息，在里面颗粒度更细地寻求答案，这是人工智能里面非常前沿的一件事情。我们说人工智能皇冠上的明珠是自然语言处理，自然语言中间很大的一块是问答，这是很终极的一件事情。积极掌握以语言为核心的知识获取与思考能力，这是我们在干的事情。

AlphaGo赢了之后，我们把那天定为搜狗的假期

许：智能会完全跟我们匹配，或者说AlphaGo。已经超过我们了，你相信这些东西吗？

王：还很难，做不到，但是没关系，现在我们的搜索里面只有百分之五到百分之十的问题能给你答案，如果能做到百分之八十、九十，那是非常不得了的事情。

阿西莫夫[45]有一本科幻小说，叫《最后的问题》，里面就构建出了一个机器，把我们的知识放进去，这个机器就变成一个问答机，你问它问题，它能精准地给你答案。在他心中，这就代表了一种很高的机器智能，甚至是对文明的一种解答。我记得书里问机器的那个问题的大概意思是，根据热力学第二定律，宇宙会耗散，世界死寂之后是什么？机器说我还不知道答案。但是人类把机器放在异次元空间，并保证它还有能量，机器突然说我知道答案了：要有光。

许：回到了神学。

王：智能到最后，我们只能畅想这个事情。

许：你从不担心他们所想象的那个可怕的世界，最终机器战胜人？

王：差太远了，我是有足够高的科学素养的，我知道今天的科学还足够愚蠢。有本书叫《科学革命的结构》[46]，讲的就是我们总是先发现一个科学的范式，然后解释这个世界，过一段时间后发现不灵了，就先打补丁，实在打不了时再发现新范式去解决问题。这个东西是无止境的，我觉得我们根本没有机会把宇宙的东西搞明白，这是一个逐步逼近的事情。

许：我们过分的谈论，完全是个虚火上升的东西。

王：我觉得是既过度自信，又过度自卑。过度自信是想造出这么一个机器来，过度自卑是太低估人本身的能力。

许：听到AlphaGo战胜李世石的时候，你是什么心情？

王：我胜了赌局，赚了好多钱。大概在2014年的时候，我看到CNN（美国有线电视新闻网）上讲到卷积神经网络[47]的发明，当时就意识到可以用来下围棋，但是很可惜，我煽动性不够，没有人听我的东西。所以到2016年，AlphaGo突然宣布说跟李世石比赛，我读了论文之后觉得这个东西真的能赢人，然后写了篇一两千字的文章，阐述为什么

它能赢。看完的人有部分就不信，所以我们就打赌，我心想这叫收智商税，有二十多个人跟我打赌，结果我赢了。

我当时在新浪直播跟俞斌[48]总教练一块儿做直播，他代表人，我代表机器，最后他崩溃了，离开的时候已经不知道怎么打车了。当时有分析说是到后面下着下着更好的，我想不是这样的，AlphaGo一直就下得比你好，只是你看不懂才觉得它下得烂。所以我对这件事情有足够多的理解，我自身是机器和人工智能的带路党，有人抵触它们，但我跟它们是一伙的。

许：怎么用语言比较清晰地解释AlphaGo所代表的这种智能？

王：分两个东西，一个是AlphaGo，一个叫Zero[49]。AlphaGo代表了人工智能有能力把我们人类的经验做出足够高的总结，自己学会总结经验。比如我们做个医疗的AI，程序员是要懂医疗的，把医疗知识表达给机器，AlphaGo不需要了，只要给它医疗数据库，它自己就能学会。

许：所以人类只要寻找到新的范式，它就立刻完蛋了。

王：对，它没见过的就不会，就是这样。到AlphaGo Zero之后又进一步，连历史数据都不要了，可以自己去重演人类两千年的进化。AlphaGo。是把两千年进化的结果塞进去，AlphaGo Zero是重演进化。这两个技术会给大家的心态带来重大的变化，我觉得我们的时代来了。

AlphaGo赢了之后，一个工程师发短信给我，他觉得做一个程序员更能找到自己生命的意义了。三月八号第一次赢的时候，我们就把这个日子定为搜狗的一个假，叫“狗胜日”，AlphaGo（阿尔法狗）名字里有一个“狗”字，狗的胜利，也是程序狗的胜利。

许：汪仔[50]发展到什么水平了？

王：汪仔在今天其实是我们问答技术的一个载体，去年我们参加了《一站到底》那样的节目，跟人一块儿接受主持人的拷问。一开始比人差很多，但是到后来这个技术已经开始超过人了，几个优秀的选手组合一个组才行，单独的人已经不过它了。这样的能力在答题比赛里面已经充分展示了，往下我希望在特定的领域，在医疗领域、法律领域里面，帮你做辅助诊断，做辅助法律建议。

许：作为这样一家公司的管理者，你已经经历过好几波浪潮，你觉得中国互联网商业世界的下一个变化会是什么？

王：我自己不是互联网原住民，原住民是出生第一天就在互联网里面长大的。

许：咱们都是移民。

王：移民有天生的缺陷，比如说今天没饭吃了，原住民的第一想法是点外卖，我可能还琢磨下楼买一个。一个原住民整个泡在虚拟世界里面，生活无处不是网络。我认为再往下，互联网带来的是周边所有东西的数字化，这是第一步，已经快完成了。下一步就是所有周边服务都智能，你大脑中一些记忆的部分，一些简单逻辑推理的部分，也都外延了，逼迫你去做一些更有创造性的事情。所以在整个社会结构里面，每个人会拥有更大的自由，变得更有创造性。

许：会不会同样产生更多懒惰的人？

王：会。但是那个不叫懒惰，是寻找在虚拟世界中的存在感。第二个变化我认为是创造性地更加民主化，是每个人更有意义。我记得你当时跟马东对话，他提出一个概念，在历史上百分之九十五的人都没有参与到历史里面去，只有百分之五的少数精英留下了历史痕迹，但在今天可能会变，更多的人都参与到历史创造里去。

许：这对一个清华的高材生来说，是一个非常意外的结果吧？

王：《大话西游》里讲，“我不入地狱谁入地狱”，做好少数派就行了。

Chapter 08 刘畅

不介意别人说我是富二代，但“有钱”这个概念太单一了

1980年出生于四川成都

2002年在美国获得MBA学位后归国

2013年任新希望六和股份有限公司董事长

2016年获得2016十大经济年度人物提名奖

2017年登上福布斯2017中国最杰出商界女性排行榜

2020年刘畅夫妇名列《2020新财富500富人榜》第34位



扫码观看视频

在春熙路上，刘畅分外放松。此刻，掌管千亿市值的年轻0^0形象隐身了，一个天真又淘气的成都姑娘跃然眼前。她曾在此开设小饰品店、酒吧，作为四川首富之女，这些举动皆令人不解——她是个不合常规的姑娘。

在刘永好的光环下，刘畅的一切过于顺利，也充满了挣扎。这小店主的生活，也是对家族财富的逃避，适度的金钱带来自由，巨大的金钱则伴生压力。

在此刻的中国，刘畅极富标志意义。他的父亲是改革开放中的杰出代表，从一名不文到百亿家产。她象征着这突然积累的财富以如何的方式传承，并被更富创新性地发挥。

从望京SOHO的办公室，到成都路边小吃店，刘畅坦率、欢快，她强调自己的独立，也坦承自己仍处于某种显著的保护之中。



我骨子里还是想做一个漂亮老板娘，拿把刀

许：你每天几点来公司，做什么样的安排？

刘：我现在九点钟到，没原来那么早了，因为早上要陪小孩待一个小时。到这儿来就一整天，有时候到晚上七八点，早的话尽可能赶五点半那一趟，晚上还可以回去跟他们待一个半小时。

许：你当妈妈当得好吗？

刘：这得问我老公跟我公公婆婆吧，我自己觉得还可以。因为我调整时间的自由度空间要大一点，比如说连着出差四五天，回来以后就拿一个半天好好地跟他们待一下，所以我可以陪他们做一些持续性的事，比如说游泳。

许：小孩子对你的改变有多大呢？

刘：我觉得完全是重生了。小孩子魔力太大了，什么都那么美好。我再忙再累，只要回去以后，所有东西都化解了，这种天然的调剂能力可能是上帝对女人比较优厚的一点。

商业上，我以前是一个急性子，有孩子以后最大的改变是多了点耐心，然后就是没有那么追求完美了。有了小孩以后，你会发现很多事情是无能为力的。比如前阵子我女儿特别外向，出门就跟人打招呼，这一阵子她变得很怕生，出门看见谁都哭，没办法。后来我慢慢练得比较能够hold得住自己。

公司是个团队，事实上最后你要的是一个集体效率，不是个人效率。一开始我老是挑剔，最后我明白过来，我需要把大家都激发起来，自动自愿地为了共同的目的去工作而产生集体的效率。这是一个很大的转换，我觉得孩子和家庭帮助我不少。

许：你父亲的生意在九十年代就已经开始很成功了，你会在报纸上看到或者听别人谈起，意识到他是四川或者中国最富有的人之一，这对你有影响吗？

刘：我出国就是因为他名气比较大了，家里不想让我生活在关注之下。事实上我一直都是被藏起来的。而且我读初中那会儿，民营企业好像并不被那么重视跟认可。我们学校是特别重点的好学校，很多同学家长都是当干部的，人家也都挺低调的。

许：你那时知道父母要把你送去美国的决定，是什么感觉？

刘：小学的时候，我第一次去纽约，我记得美国可好了，因为那个时候成都也就只有一个百货商场，一个百货商场里也就一两条好看的裙子，美国商场里的东西太多了，我一下就被资本主义给镇住了。我当时是没有任何分辨力的，就觉得美国太好了，冰激凌太好吃了，特别想去。所以我知道能去的时候，自己还蛮开心的。

那是一个暑假，我十四五岁，初三结束。我们从成都飞到广州，然后从广州到香港，从香港到夏威夷，从夏威夷再到洛杉矶，最后从洛杉矶到纽约。在九十年代初期，一个地方有一个地方的差异。我在广州的时候买了一双球鞋，到了香港开始穿，走了好长时间，鞋底一直是干净的。一回到广州，鞋底就黑了，就是那种记忆。

许：学校是怎么选的呢？

刘：学校是爸妈帮我选的，非常好的学校，可能也就是因为太好了，所以差异是巨大的。而且又是住校，中国来的就我一个，那种孤独感特别强烈，过了三个月我就很后悔，想回来了。

我记得当时居然还有人问我，你们是不是吃粗盐，我都不知道该怎么回答这种问题，不知道该生气还是该嘲笑他们。因为我自己本来感觉就很弱势，英文又不太好，也不会像美国女孩那么会社交，还被问这种问题，那种感觉特难受。还有一次考得不好，给家里打电话，一边打电话一边拿笔把那个地毯画脏了，第二天就被责怪道德有问题，觉得天都要塌下来了。我觉得那个环境对我来说，不能说是好还是坏，就是一个特定的经历。

许：对性格的影响大吗？

刘：还不至于。小的时候你是主角，在那个时候就变成一个小配角，学会用另外一个角度来生存，会去有同理心地看一些不是那么受欢迎的角色，可能对同理心的发展有一定的好处。

许：这个状态维持了多久？

刘：三年。后面的时候更绝，上了西雅图一个天主教的女子学校，那个小镇很美，但是太安静了。早上八点钟，有个老太太会拎着花壶出来，九点钟这个快递会到哪儿，十点钟狗会出来，每天都是一模一样的画面。我就是不喜欢，我真的是喜欢热闹。你现在再让我去美国生活，我觉得我待不了一周。

许：所以当时就想不会留在美国读大学。

刘：对，我不要。所以家里比较不开心，他们是绝对不想我回来的，我就是自己要回来，觉得没有必要牺牲那么大的幸福感去追求学业。这可能是我骨子里面的价值观。我出国早，受西方价值观影响深，但我是个综合体。相夫教子，跟爸妈住在一个大屋子，一家人其乐融

融，我觉得故事书里写的贤妻良母不就是我吗？

刘：我就想回成都玩呀，待了有一个月，后来我爸跟我说待在成都我就毁了，我只能在北京、上海选一个地方读大学。我就选了北京，因为我觉得北京可能比较陌生一点吧。

许：在北京那几年的经验，对你来说是什么样的？

刘：一开始不太好，觉得他们的说话方式很凶。我一下飞机自己打车到学校，我觉得那个司机一路都在骂我，下车的时候我抽了一百块钱扔给他，我说师傅你可以不喜欢我，但你没有必要骂我，不用找了。我很生气，要哭的样子，那个师傅都愣了，说“你怎么哭了”。所以我其实挺不适应北方人说话的方式。

但后来我就跟自己说，“你都已经失败地从美国撤回来了，如果北京这一站再撤的话，你就完了”，所以我一定要在北京扎扎实实地交几个朋友。后来交了很多朋友，从他们的角度去看北京，我就比较直接地进入了这些北京人自信背后的心理，不是因为外在的东西，真的就是骨子里面的，我就开始很喜欢这个地方了。

许：你是2000年回成都的？为什么决定还是回成都？

刘：2001年，成都北京两边跑。我喜欢成都，成都又好吃又好玩，而且那个时候北京那些特别时尚的东西，比成都还要慢一步。酒吧的音乐，好吃的东西，穿衣打扮什么的，我回去成都就是搞这些东西。

许：你那时候具体做什么呢？

刘：开过首饰店、餐厅、酒吧。都是营业型的，人来人往。我骨子里面还是想做一个漂亮的老板娘，拿把刀。

刘：我觉得我爸设计了很多坑，等着我来跳。因为他一直希望能够让我回去，做一些他认为更重要、更有意义的事。我觉得他非常为自己的事业和成就而骄傲，所以很希望让我也体会这种荣誉感。以前我还想去唱歌，我爸打击我说，“在唱歌里面你不算长得漂亮的，在长得漂亮的里面你不算会唱歌的，你唯一成功的可能性就是你有一个我这样的爸爸”。我说“那你不能资助我吗”，他说“对不起，我不能资助你”。我三天没理他。后来我认识了一些非常会唱歌的人，觉得他说得很在理。

许：你爸设计了什么坑？

刘：比如说办一个活动、拍一个纪录片之类，他知道我比较喜欢张罗这些事。他会找一些特别适合我的事，让我从不同的维度接触公司，知道公司在发生什么，所以其实我一直都没有丢掉公司的发展状况。

那个时候正好集团在组建团委，团委完全是一个青年人的平台。以前我不知道怎么跟比我有经历的人沟通，但是我跟年轻人沟通是没有问

题的，我觉得团委这个事好玩。另外，大公司的层面毕竟不一样，跟我爸出来吃顿饭，大家聊的都是这个国家正在发生什么，我自己干一个小摊，天天打交道的是地痞流氓。我读最好的学校，见各个层面最优秀的人，最后用在这上面，心里总是有一点不甘的。因此有这样一个平台，自己内心也拧过来了，家里也没有逼我，就是水到渠成。

许：那三年瞎玩的时候，你心中对父亲是什么样的印象？

刘：怕。其实我内心有点想逃避自己家那么大的一个担子。一方面想证明我也会赚钱，也会养自己。另外一方面也怕跟他做深度的交流，在躲他的眼神。我会觉得自己没有承担更重要的、更有责任的事情，心里其实都明白。

许：知道在逃避的时候，那种欢乐会更欢乐。

刘：对，有那么一点，报复性的快乐。

许：现在回忆起来，那三年自己开小店，对你的影响是什么呢？

刘：我觉得我没有那么自我了，这个确实有帮助。我开了个小店，一开始卖的都是我喜欢的东西，但我发现我喜欢的都卖不出去，第一个贵，第二个太奇怪了，不好搭配衣服，你不能太自我地去对待商业，一定要从消费端来。这一点对我的改变挺大的。

还有就是成本意识。那会儿有几个朋友带我去进货，我们都住那种两百块钱一张床、两个人一间屋的宾馆。我跟一帮做小百货的朋友在一起，他们真的算得很精，每个端到端的环节都算得很精，这其实就是供应链管理。

我们总是提前半步，
踩住了每一个历史给的转折点

许：2003年进公司的时候，你对新希望是什么概念？

刘：首先，那个时候我对公司好多具体的业务摸得不是那么细。第二个，我更多是从爸爸带给我的那个视角去看公司，缺乏自己的独立判断。第三个，我还不太找得着北，不知道自己具体要做什么，也没有发现自己有哪些优势能够用得上。那个时候我更多的是一个学徒角色。当时陈春花[51]老师在，她在公司里面会很自然地以老师的姿态出现，教给我一些方法，她本身就是学习组织战略的，能够从宏观角度把握战略走向。更重要的是，我是跟原有的团队里的人学，什么都要学，学专业知识，学组织架构，学人力资源。

许：过了多久才慢慢找到节奏？

刘：好像是我们2012年做三十年大庆的时候，因为联络了集团内非常多的年轻人一起来操持，从一开始的制定、预算，到最后全部都是我自己来的，所以跟大家打交道特别深入，找到一些共同奋斗的感觉，不是一个旁观者了，责任心被彻底激发出来了，觉得自己有了别人代替不了的角色，我是唯一一个有独特视角的人。

别人看我们公司，会觉得这是一个家族的辉煌史，但在我看来，它是多种元素综合在一起的结果。当我去梳理过去三十年的时候，会发现其实我们把握住了每一个历史给的转折点，并且提前了半步踩到这个点，这是很不容易的。

你想八十年代初做民营企业，还有人不认可。这帮人一直坚持，没有退缩过，一定是非常相信外部的环境不会变，相信这个国家的未来。当公司有上市机会的时候，很多民营企业对资本市场根本不了解，担心一旦被资本化以后，会不会被没收，但他们还是迎着机会上。所以我觉得他们的根子里是非常正向的，这些机会反过来也在反哺他们的这种正向。还有，他们特别勤奋，外面的人会把它神化，但事实上我看到的都是最朴实、最简单、最内里的东西。

许：当你爸爸决定让你来做联席的时候，你是什么样的感觉？

刘：有点懵，但我心里是很想的。已经这些年了，我想做事的心已经完全被挑起来了，特别想有个位置踏踏实实地干。然后心态也调整得比较好，已经不再急于证明自己，反而是想从容地证明自己。

刚当CEO那段时间，每天都如履薄冰，早上四点钟，自己脑子想事就想醒了，以前从来没有这样过，我这人心挺大的。我很焦急，跟我老公说，我会不会得抑郁症？我老公说不可能，谁得抑郁症你也得不了。

我跟我爸说我每天早上四点就醒了，太折磨了。我爸听完以后特高兴，转身就走了。我就是在这样一个很悲催的环境下做起来的，没有人同情我。那个过程完全是出于责任心。我是家庭的一分子，有天然的归属心，完全没有功利心。

许：从2013年到现在的四年时间里，你遇到的最大危机是什么？

刘：我觉得这几年来，我们一直在变，这个行业的危机其实特别多。第一个是外部环境，国家对养殖环境的要求，散户退出、规模化进入带来的竞争环境的改变。第二个，民营企业过去的销售都是委托经销商的模式，现在更多的是直供，从组织、人力格局、思维方式上都要彻底改变，要重新打造一堆未来的核心人员。第三个就是终端，过去都是来料加工，现在消费升级，需要的是更多更健康的、更符合终端人群消费多样化的东西，这对我们自己的研发也是很大的一个挑战。

许：对你个人来说最难的部分呢？你要做很多决定，直接面对很多问题，有没有哪些决定是你觉得非常错误的？

刘：非常错误还谈不上，因为我做决定之前会听很多人的意见，但是确实有一些事让我觉得后悔。最难的是这么大一个组织，如何保证五年、十年、十五年以后的梯队都在健康成长。我现在给自己定的是，每个月我要见不同梯队的人，见一个遍，我就很踏实了。

许：现在回忆起来，经过手忙脚乱的一年，现在又过了两三年，这四年你作为给这个组织带来了什么变化？

刘：我不知道我带来的变化现在有没有那么明显。

第一个是给互联网化做好基础。前几年我真的很彷徨，觉得这些互联网公司什么都干，我们会不会两下就被颠覆了，现在好一点了。我们生在互联网化的一代，上上下下都在信息化，我们这代人都逃不过，它是很大的危机，同时也是机会。经历了前面那些很忐忑的时光，我现在就是保持一个开放的心态，对于我们来说，坚定地去改，这是最重要的。每年要花很多钱在这上面，还不光是花钱的问题，所有人的工作流程都要改变，我们七万个人在做这样的事情，实际上是很痛苦的，但这个事逃不过。

第二个是专业化。过去三十年，民营企业普遍都在经历一个跑马圈地、快速增长的过程。我们的规模也不小了，第一个阶段的任务到这儿就可以了。但是在这样一个过程中，一定有些东西是缺失的。我们三十年里积累了一些组织、体系和规则，但毕竟我们才三十年，要做一个百年老店，想基业常青的话，这里面的东西一定要特别能够经得起考验。我觉得我这一代要做的，就是把靠一个人来决定成败，变成一个组织、一个体系，打造专业化。这些体系并不见得很繁复，但可以被一直优化。我们从九十年代就走出去，现在在很多国家都有分公司，但不能说是一个国际化的公司，因为国际化的公司一定是有体系的，是本地员工

的比例达到一定数量的，我觉得还没有达到。

许：在实现这种体系化的过程中，现在最大的一个难度是什么呢？

刘：习惯，思维上的习惯。其实以我这个身份推动这样的一些变革，比别人还要容易一点，因为我没有那么多功利心。对我来说，这些是我逃不过的责任。很多人理解我，也认可我的方向，只是一旦放到实际的事件当中，大家就又回去了。我变得很苦口婆心，但我觉得苦口婆心有用，有的时候用这种最笨最笨的方法坚持一段时间，形成这股势。

许：形成制度化的过程，不同的文化环境会产生不同的制度，美国人有美国人的方式，法国人有法国人的方式，你觉得中国是什么样？

刘：我觉得我们中国的方式说不定还会更有效一点。我们过去这三十年的发展速度真的比国外的快很多，这一代高素质的职业经理人已经出现了，英文很好，有国际视野，吸收的观念都是全世界通用的，这个时间点真的是把中国跟西方最好的东西融会贯通的时候。

我们这次去美国看他们的食品，他们因为有很好的物流和信息化的先天设施条件，一下子就能把规模做到非常大。我们中国是倒过来的，大家都认为美食已经非常便利了，而事实上，上游的供应链参差不齐。

许：你们现在最成功的海外市场是哪里？

刘：东南亚，那里的生活、工作的习俗跟中国比较像，饮食习惯也比较像。而且中国在东南亚是老大哥，我们的模式相对来说还挺领先的，当地的原料，当地加工，当地出售。

许：一直不太成功的是哪里？

刘：欧洲。在欧洲的法律环境下，要成立一个公司，时间花费很久，还有就是它的产业链形态，给你留的空间很少，它的环保要求又特别高。有的地方会比较适合我们，有的地方不适合我们，现在我觉得看清楚自己有什么不能做，可能会更轻松一点。

许：跟上一代相比，对你这一代企业家来说，全球化是你们最重要的使命吗？

刘：我觉得一定是，全球化不仅仅是在国外开工厂，更多的还有资源整合。我们这一代可能会自然很多，因为毕竟我们从小已经习惯了听同样的音乐，理解西方人的价值观，尊重别人的宗教信仰，吃不同国家的食物，比起上一代，有天然的包容性，有天然的优势。

许：你十四岁出国读书的时候，别人问你中国的小朋友是不是还吃粗盐，不到二十年时间，你们去开厂了，这对你来说是什么感觉？

刘：这个真的要说一下，我在美国的时候真挺苦的，但是很快就回来了。所以我好羡慕现在在国外留学的小孩，他们有姚明，那个时候要有一个像姚明这样的人，我感觉我留在美国的几率都要大百分之五十。现在又不一样了，每次出国，全是中国人在购买，海关都说中文，菜单都有中文了，美国人眼里出现了那种羡慕嫉妒恨的眼神。

所以其实我是非常感恩这个时代的，我英文说得半好不好的，居然还经常跟国际友人谈判，我觉得感觉可好了，一扫当年上课回答不出问题的怨气。

许：你跟很多西方商人打过交道，包括比尔·盖茨，他们处于一个更成熟的社会环境与商业环境，而中国这批企业家更像他们十九世纪镀金时代的那种感觉。这些人身上有没有让你特别敬佩的东西？

刘畅；有。我记得比尔·盖茨卸任那一年，他邀请了很多人到他家里去，中国也邀请了两个人，我爸爸就在邀请行列当中。我记得他老婆出来说，因为今天这个活动，所以穿戴得可能比较复杂一点。我觉得好有分寸感，分寸感是一件很美的事情。另外，我觉得他们夫妇俩非常有社会责任感，他们对于社会的那种真实的关心、热爱，超乎了我现在能够接触到的所有人。还有就是他们比较愿意跟自己对话，什么能做，什么不能做，很清楚。我们中国人谈生意更多是抛出一些可能性，他们马上就会告诉你他不要做什么，还蛮不一样。

许：食品行业在中国其实是丑闻最多的一个行业，土地、水源，充满不安全因素。对一个企业来说，你怎么面对这么一个环境呢？

刘：很多人对工业化的东西有误解，觉得工业化就是没有品味或者存在猫腻。其实我觉得可能需要提几个概念。第一个，企业越大做假的成本越高，所以大企业越不会为了蝇头小利去贩假。第二个，越是工业化的东西，越是可以标准化、严格化，比如说在我们的中央厨房，每一个环节都是工业化的，机器设定的温度、水分、压切的力度和大小，没有环节可以走漏。这个流程生产出来的口味可能没有那么多样化，但它真的是安全标准的。

许：中国食品行业的这种混乱，国外过去也有，美国在一个世纪之前也是乱七八糟的，后来他们慢慢发生改进，你会有特别强烈地要使整个食品行业改观的使命意识吗？

刘：我也不好把自己讲得跟天使一样，有了小孩以后，我对这个事情的认知更走心。因为我现在到处找婴儿食品，却找不到很适合零到三岁小孩吃的食品，我觉得这是不对的，所以我现在做食品，给自己的要求是有些食品可以让我宝宝吃。我觉得没有必要去做推荐，这不是我们这代人的价值观，要去做一些真正好的产品，这个时代给了我们这个机会。

巨大的金钱不是我的后盾，而是我的社会责任

许：金钱对你意味着什么呢？

刘：金钱还是很重要吧，金钱让你有条件在一定程度里任性一点。

许：在你二十多岁的时候，账面资产有二十五亿，这是什么感觉？

刘：一点感觉都没有，因为我不知道那意味着什么，我到现在也没感觉，也不知道这意味着什么。因为用多少钱，跟能够支配多少钱是两回事。我一年的花费，除了买包以外，都是给娃娃、老公买的。私人的钱，我会合理支配，公共的财富永远不可能用的，一直在企业里面转，我更多是对它的支配权，是一种概念。

许：你会觉得钱有它很危险的一面吗？比如说你爸爸在你小时候就很有意识地把你跟这个隔绝开，他意识到了钱可能对人的影响。

刘：我可能还好，我觉得我没有太大的赌性。第二个，我确实没觉得有那么大的区别。说句老实话，有人以前说，有个两千万资产的人是最幸福的，太多了这真的就是社会责任，是社会的公共财富。上帝给你这个角色，你相应地得到一些红利，但真的是两回事。

许：这个责任意识是什么时候变得特别强的？

刘：这不是责任意识，这是价值观、世界观。只有用这个价值观，我觉得自己才会端正，做这个角色的成本才最低。我一直都有危机感，一直觉得这些东西其实不是真正属于我的，真正属于我的是自己赚回来的工资，我在这部分里面是最自由的。而那个部分更多的是属于另外一个角色的，所以我一直没觉得那一部分是我的后盾，直到今天我都会觉得我一天不工作，这个后盾就动摇了。我每个月都会跟老公商量一下以后怎么办，我说你光靠干电影行不行啊，是不是能够更现实一点。

许：他怎么回答你呢？

刘：他说媳妇你放心吧，现在电影市场好着呢。

许：如果他需要你来支持他拍的电影，你会支持吗？

刘：他不要，他现在这个年龄可能自己还挺想证明自己的，所以他还挺介意这些的。

许：你觉得你的家庭给他带来压力了吗？

刘：当然了。但我觉得他真的很不错，他很自在，他是比较没有目的性的一个人。包括现在我们宝宝的学习也是这样的，游泳老师就说我们两口子挺好的，从来不跟宝宝急，表现不好就不游了，走了。我觉得这点还是我老公带给我的，你干吗什么都有目的性呢。

许：他最初吸引你的是不是这些东西？

刘：还不是，当初真的是因为对电影感兴趣。我完全是文艺女青年，我老公也挺帅，还有一点就是他脾气挺好的，不跟人争。照理说，我认为很多很有才华的人心气都很高，一般来说不会放过跟人争论、一较高低的机会，但他会在争论当中先收嘴，我觉得这个蛮美的。另外我们俩也聊得来，他毕竟学这个专业的，经常跟我讲得头头是道的，搞得我现在讲得也头头是道的。

许：你目前是不是很想拍电影？

刘：我觉得拍电影是件很好玩的事情，在短期内攒出一个组，做出一个作品，这个作品可以流传那么长时间，这件事诱惑太大了。天天做企业，天天想着基业长青，寄托于一个又一个产品，一代又一代人。人家一个产品就长青了。

许：你会介意别人说你是富二代吗？

刘：十几岁的时候比较介意，二十几岁就淡一点了，现在就不怎么有了。因为本质上，这还是一个好事，对吧。

许：那你们彼此间会有亲近感吗？

刘：大家一定程度上会被结合在一起，但我个人认为，这种结合是不完全合理的。它有一定的合理性，这些人确实有他们的特殊性，有共同的利益、共同的弱点，甚至在社会当中的角色也有一定相同的性质。但我觉得不合理的地方就是，一样米养百样人，哪怕是一个家里的几兄弟，都还迥异呢，“有钱”这个概念太单一了，传承的核心是精神，而不是金钱，金钱是说聚就聚，说散就散的。

许：在很多健康社会里面，金钱都会发生转化，比如说第一代有钱，他们接下来会去办教育、做美术馆、做图书馆，把金钱变成一个让社会进步、文化繁荣的力量。对你来说这种东西的诱惑大不大？

刘：不是诱惑，我觉得这在未来可能是个必然。我们现在就能看到，这些企业家越来越有社会责任感，有世界人的概念。我跟我周围的朋友，包括我的爸爸妈妈、我的弟弟也在做，每个人都有属于自己的慈善事业。我们的整个社会、政府、媒体、企业，还有普通老百姓，互相

之间再理解一点，再配合得融洽一点，互相给予一点空间，它是一个多维度的事情。

许：在这方面你自己最想实现什么呢？

刘：过去的话我们去做志愿者，捐钱，去贫困山区帮大家做白内障手术，连续去了好几年。这其实是很社会性的东西，不仅仅是去体会底层生活，感受一下社会疾苦，我觉得不那么单纯，它绝对是多维度的，绝对是你平时遇不到的一些抉择，我觉得很有意义。

真正能够去改变现实问题的人，一定是了解社会、了解人民的，先要了解我们这个国家是怎么构成的，然后再循序渐进、有策略地去做，一定是有社会经验、管理经验、生活经历的人去做更好。

比如说最近我跟几个朋友在研究咱们国内零到三岁的农村小孩的教育问题和营养问题。他们很多都是父母进城务工了，由奶奶、姥姥来抚养，奶奶、姥姥的知识层面跟不上，没有营养意识，其实对孩子来说可能一片维生素、一粒打虫药就够了。怎么样来改变呢？我们去建一些幼儿站，放一些图书，放一些玩具，定时发配药品，很简单的事情。但通过谁来做呢？如果纯民间去做的话，其实很费事，持续性很难保证，最好就是通过我们原有的政府体系。后来我们就想到，原有的计生体系蛮好的，这个体系如果能够转过来干这件事就很好。其实就是一些政府事务的NGO化，跟民间组织的善意结合起来。

真正懂爱的人有多少，
每个人都是孤独的

许：维持一个非常大的公司，日常很多事情，你会担心自己的生活失去跟现实的联系吗？

刘：还行，我觉得我的家庭给了我挺多力量，回去以后两个文艺青年聊聊电影，是种滋养。

许：谁是你的偶像？

刘：有个连续剧叫《傲骨贤妻》，在很多讲独立女性的电视剧里，这是一个代表作。这个女主人公有点影射希拉里，她老公是一个政客，出轨了，她就出来重新工作。更重要的是她会把自己弄得很美，而这种美是综合的，她会打扮，有分寸，勇于争夺自己的事业，懂得主动表达自己的感情。现代女性有很多种美，是把男性和女性特质结合在一起的，不是特别传统、贤妻良母那种单一的形态。

许：有没有真人呢？

刘：比如的COO雪莉·桑德伯格[52]，我还蛮喜欢那个摩洛哥王妃格蕾丝·凯利[53]。

许：你喜欢丰富多彩的人。

刘：当然了。

许：你在生活里最担心、最恐惧的是什么呢？

刘：在生活里面，我有时候会怀疑是不是已经进入了婚姻的倦怠期，还有比如说我觉得我的小孩比较亲阿姨，然后是爸爸，最后才是我。类似于这种琐事，但是非常非常真实。还有每天跟我的同事们打交道，我经常会反省自己，是不是太直接了，是不是伤害到别人的积极性了。我觉得我没有什么太多的管理技巧，不像原来爸爸他们那样比较hold住，比较有威严，可能我就得做一个服务型的领导，一种沟通型的人。世事很难完美。

许：兴奋感最强烈、多巴胺分泌最强烈的时候是什么样子的？

刘：我们去年的业绩还挺好的，会觉得兴奋。但是我觉得那跟幸福感还不一样，幸福感真的不一定是个数字，幸福感是你一直一直耕耘的一件事情，得到了大家的认可，并且见到了成效，这就是有甜头。平时

是很有危机感的，正是因为有了危机感，才会去提前做布局、做变革，一直在变，但内心里面是踏实的，因为我在变，我就比别人更有机会。

许：这种危机感始终很强吗？

刘：始终很强，否则怎么可能早上四点就醒了。

许：现在好些了吗？

刘：没好些。我从小就有这种被打压出来的危机感。从小就不给我睡懒觉，到现在也不给。那天早上，我好像不舒服，八点钟，我爸敲门说安吉拉呢，我老公说安吉拉在睡觉。我就听见我爸说，安吉拉不可能睡懒觉的，她从不睡懒觉。我噌地就起来了，我说爸，我不舒服，确实在睡。就那种，从来就不让我太舒服。

许：你爸爸也是挺厉害的，一个父亲对女儿这样是很难的。对你来说，把公司带到一个什么样的位置，你就可以更放松地去做自己想做的事情了？

刘：我以前老觉得这是个YesorNo的问题，现在我觉得其实是个角色转变的问题。在整个职业生涯当中，我会把职业跟兴趣爱好做一个区分，但是不会完全离开主线的事业，真的跑去干电影或什么的。我需要有两个自我来平衡，这边的我欣赏那边的我，那边的我欣赏这边的我。

我相信，现代的职业女性应该很多都有跟我同样的心理。一方面对孩子有点内疚感，工作占了你很多时间，没有像全职妈妈那样陪着孩子。另一方面，又觉得工作当中的获得感特别重要，所以两边的自我是互相欣赏、互相需要的。

许：你会对同龄人的困境感同身受吗？比如他们在公司里面奋斗，可能奋斗好多年都买不起一套房子，这是一个很现实的问题。

刘：好问题。我以前不会有那么大的敏感，毕竟我的人生路径跟别人特别不一样。到领导岗位上之后，我心虚的就是这点。比如年底要分钱了，谁多一点，谁少一点，他们的需求究竟是什么样的，我就觉得踩不到点，不知道这个阶段、这个年龄的人最需要什么。有些人要走了，都不知道该怎么挽留。这是我的短处，但是我通过沟通可以去达到。

许：你对你这代人是什么感觉？你觉得你们的特点是什么？

刘：我们八零后真挺好的，老有人非要把七零、八零、九零后做个区分，但我觉得差不多吧，只不过外部环境不一样，接收的信息不一样。只要我们都跟自己的群体对话，那就没有什么不一样，同样在担当，同样在面临社会的变化，同样在孝敬父母，同样要尽自己的责任。

其实我觉得八零后真的成长起来了，我还认识一些很优秀的九零

后，但我确实认为很多年轻人比较缺乏职业性的培养，普遍有知识没有常识的感觉，这是一个问题，公司需要来承担这一部分专业的、职业化的教育。

许：你希望继续这种家族的传宗吗？组织上的，财富上的，等等。你爸爸非常有意识，做各种准备。

刘：这个问题其实我想得比较多，要看宝宝以后的环境，看他自己喜欢，但坑还是照样有，不跳没办法，跳了也是自我选择。我爸爸确实从来没有逼迫或者故意施压，这一点他做得特别好。

现在我管理这个公司，也更理解他了，以前纯粹就是爱，现在多了一种战友般的理解，他其实非常辛苦，并且孤独。以前我在家里更多是帮着妈妈说话，现在有的时候会帮助我爸跟我妈去解释，懂得两边。我觉得管理公司太不容易了，一天要操的心太多了。很多时候回家就是瘫在床上，有时候喝一口酒好像才缓过来一会儿。原来我爸很多时候就是这样，回来根本不想说话，人家还能保持一个微笑，我认为已经是很大的善意了。但我觉得做创业家的妻子也绝对是个超级难的事情，不是一般人能干的。

许：他现在会跟你讲他当时的孤独吗？

刘：他当然不会，从不讲。

许：你会跟你爸爸讲吗？

刘：我跟他不会，跟我妈妈会。

许：你爸爸创业的时候，中国社会里人与人的生活状况差别不大，到你这代人就区别很大了，对你来说，这种差距是什么感觉呢？

刘：我妈曾经跟我说过一段话，她说“妈妈做得不够好，老是不太理解你”，她说回过头来想，他们那个年代虽然穷，但大家都穷，再辛苦都是高高兴兴的辛苦，因为没有差距。她说“你看你们这代人，你们的竞争多厉害呀，你们的内心是多痛苦啊”。

我们早年出国的人，内心的痛苦真的是没有人可以聊。我以前一直特别内疚，觉得自己放弃了家里创造的这么好的机会回来了，今天我一个人的时候，想起这件事可能还会有点难受，但是我内心的那种苦，是没有办法跟任何人说的。任何人都觉得我是娇生惯养过来的，事实上我是跟着我们家这个企业一块儿过来的，小时候帮他们打过杂，可能比普通的小朋友过得还不容易，所以没有人可以理解我。

我妈妈说出那番话，我特别感动，我知道做一个妈妈，她没有停顿过一分钟，而总是在尽可能地接近我的内心，去理解我，给我爱，让我觉得温暖。像我妈她们那个年龄的人，没有太多人提爱不爱的问题，更

多人提理想什么的，反而我们这代人提很多爱。真正懂爱的人有多少？这个爱是什么？我觉得是付出，是基于付出的得到。所以从这点上讲的话，你说得很对，差异很大，每个人都是孤独的。

Chapter 09 薇娅

我不觉得自己是传奇，
我是时代的造物

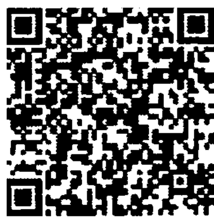
1985年生于安徽庐江

2016年成为淘宝直播的主播，四个月后引导成交额达到一个亿

2018年淘宝“双十一”中个人直播间销售金额超过三亿元

2019年获得“助农公益大使”“淘宝十大扶贫淘宝主播”称号

2020年参加央视网络春晚互动环节



扫码观看视频

进入直播间，我感到一丝恍惚，像是身处一个迷你剧场。主角却并非主播，而是物。它们从你眼前滑过，它们构成一张世界网络。

我亦想起罗兰·巴特的《神话学》。一支口红广告、一张赫本的照片，它们不仅是一件物，还是一个超越日常生活的神话，它安抚人心，激发新的欲望，提供生活的意义。

薇娅的直播间却是一种反神话，人们不需要物之意义，没有耐心倾听她的个人表达，紧盯价格。物不需要神话，只需要实用。薇娅，不是明星，而是日常生活的代言人。

昔日，倘若你要买一颗钻石，需要“钻石恒久远，一颗永流传”这样的词语，它赋予某种价值，尽管它是可疑的。但此刻，人们要听的是“全网最低价”。人们变得同时敏感与迟钝，速度极快，语言与感受的丰富性迅速退化。

悖论也在此。人们都只希望薇娅谈论物。但事实上，他们需要她的陪伴，她在直播间创造的家庭式的温暖、闲言碎语、精神陪伴，当然，这一切都在借助物，他们购买它们，与其说是真的需要，不如说是他们

想借此参与连接。借助这种力量，薇娅创造了这个时代的新神话。

我喜欢她身上的亲近，在夜间高速路的车内，我们一起饮酒、唱歌，她的黄梅戏，令我难忘。



我越来越清楚“我们到底是谁”

许：今天是怎么安排的？

薇：今天还好，就晚上准备直播，先要把流程过一遍。今天没有额外的活动。

许：今天心情好吗？

薇：每天都还行，我是急性子的人，容易急、也容易好的那种人。工作中哪里不对的话，我可能当时就急了，等找到错了，那待一会儿就好了。你有看过我直播吗？

许：我待会儿准备好好看看，我之前看过片段。

薇：大部分还是女性看得多。男性的话，可能是女性的男朋友、老公、家里人。

许：比例有多少？

薇：没有算过，大概是百分之七十的女性，百分之三十的男性。据我了解，她们的老公和男朋友偏多，另外一部分是想了解电商的，然后年龄跨度也很大。我从来不看这种数据分析，但我在直播里会跟他们聊天，小孩会和妈妈一起看，临时起意看一看，觉得好玩。也有五六十岁的阿姨，我认识的一个阿姨，她的子女在国外留学，她一个人觉得比较无聊，就看直播，买东西。

许：你从小说话就很快？

薇：以前没有这么快，就是这几年下来，我的语速变得很快，因为直播里的节奏很快。其实我们跟其他直播间的区别是我们是卖东西的，这也是我很惆怅的一个地方，有时候我可能想开开玩笑，我们的粉丝会说“你别开玩笑了，赶紧上链接”，导致我的节奏也得很快。他们希望节奏快一点，赶紧看下一个产品，有什么东西他们要买的，这是很奇怪的一个点。

许：那想打破它吗？

薇：有尝试，但是我发现他们好像也没有特意想我打破。本身电商直播的话，它就是个购物平台。可以娱乐，但是没必要把它完全娱乐化，因为粉丝需求不一样。

这个职业也很特殊。很多人会来问我，“你们到底是网红还是什么”，其实我觉得我不算网红明星，就是个主播。电商主播跟其他主播还

不一样，其他主播的话，最开始大家可能都是泛娱乐性质的，唱歌、跳舞、打游戏，但是我们电商直播就是推荐产品，这是新时代延伸出来的一个职业。

许：你什么时候清晰地意识到这个职业跟别人不一样，它是独特的？

薇：真正让我意识到，应该是2019年。我从内心深刻地知道这个转变是怎么发生的。因为以前我们都悄悄的，就一心把产品做好，外界没有人知道这个行业。2016年开始，我们很艰难，外界对直播都不看好，说“直播是一时兴起，肯定起得快，落得也快”。那时候很难，没有商家愿意来直播，因为觉得直播很低端。那时候直播平台包括淘宝直播也不是那么规范。当时，直播封面往往是一个很漂亮的女生，结果点进去，可能会吓一跳，差距特别大。

其实平台也一直处于调整过程中，包括最开始我们的产品只有衣服，到后来零食，再到生活用品，每一个转变都很艰难。我最开始是卖衣服的，为什么会突然卖零食，是有一天在直播里和大家聊天，我在吃一个面包，就有人说“面包看着好好吃，是哪个牌子的”。再然后他说，“你能和商家讲一下吗？我要团购，如果便宜点别人都会买的”。后来我想试一下，就去找了商家。其实到现在我都挺感谢那个商家的，他当时给了我很大信心。我当时跟他谈，是真的自己去谈的，那时候我们团队就几个人，我问商家能不能把这个面包给我们便宜一点点，就比平时的最低价再便宜五块钱。那个老板问能卖多少份。其实我那时候粉丝可能才十几万，我就说一千份。他问一千份能卖掉吗，我说尝试一下。后来直播，七秒钟就卖光了。之后，那个老板就觉得这是一个新的行业，他觉得很有信心，这要比他报名参加一些活动卖得快。之后就开始有一些零食类的商家愿意来尝试了，这是一个转机。

后来我们的团队从最开始的几个人发展成一个比较专业的团队。在淘宝直播做第一场零食节的时候，有个很有趣的事情就是我们一直在跟商家砍价，但其实自己是懵的，并不懂产品，而是把这个东西当作和平时去菜场买菜、买衣服一样看待了。“这衣服多少钱？一百五卖吗？这蛋糕多少钱，二十可以吗？”这样真的会被骂，有的商家说我们太不专业了，砍价砍那么低。后来我就觉得砍价需要专业的人，我自己不行，我就开始找一些在食品行业待了很多年的负责人，搭建了食品类的一个团队，这个团队专门看工厂、看成分、看产品的价格。这都是一个过程。

许：你最爱吃哪种零食？

薇：我爱吃辣的，重口味系列的。然后零食之后再到生活用品，这个是最艰难的一种品类。有一天我说想卖大米，这对我来说也是个挑战，因为我本来觉得在直播里我要好好化妆，我就卖衣服，搭配一下。那时候为什么会卖大米，是淘宝直播有一个尝试，是北大荒集团，他们是做大米油盐酱醋茶的，他们说“看你直播的人数那么多，你现在零食也卖起来了，干吗不尝试一下卖些生活用品”。我当时觉得会有人来买大

米，然后就直播卖大米。但其实那场直播很沮丧，被骂得很惨。

许：卖了多少？

薇：卖得倒还行，就是被骂得很惨，骂的内容是“卖衣服就好了，卖零食就好了，现在还要卖大米，是不是想赚钱想疯了”。但那场直播我一分钱都没拿，完全就是想做拓展。当时我在心情非常沮丧中完成了直播，那次卖了大米、卖了酱油。结束之后，我下来就和团队说，以后再不卖大米了，这画风不对，人家看直播的一进来就看我端碗饭在卖大米，别的直播间主播都在教化妆。

过了一礼拜以后，我的直播间画风变了，评论里很多人打字反馈，“薇娅，那个米特别好，你再上一次吧”。那时候，我才觉得原来品质那么重要，消费者慢慢会接受，他会有其他需求。后来我们就逐渐地去尝试生活品类，从小品类慢慢做起。

许：得到了别人的认可后，最大的变化是什么？

薇：关于直播一直有各种不同的声音，有人说直播很低端，有人说直播就是电视购物，有人说直播就是骗子，坑蒙拐骗。今年我觉得这个职业最大的变化是，越来越多的人知道直播了，以前那些不了解直播的人，带着质疑的人，带着轻蔑口吻的人，他们看了直播，会了解直播。

我越来越清楚“我们到底是谁”，如果说是明星，那是不可能的。我在这个行业待了三年，我觉得只有产品才能留住人。信任非常难建立，你坚持维系三年的粉丝，可能因为一个产品就毁掉了，这是我的感受，因为我也遇到过这样的坑。之前卖水果，给我的水果又大又甜又好，结果后来粉丝收到的就完全不一样。但也不是商家坑蒙拐骗，是因为物流，水果摔来摔去的，然后还有天气原因。

有的人在我这边买东西，他会觉得很失望，“我买了你推荐的东西，品质差，客服又不理人”。其实也不是客服不理人，是订单量大之后，客服就没办法一个个去回复，对待起来可能就潦草了。所以今年我也在反思这个问题，我觉得我就是一个主播，我要做的工作就是当商家和粉丝之间的桥梁。其实“网红”这个词，目前很多人觉得是贬义词，但“网络红人”也可以这么理解，就是从网上让别人知道东西的人。我的定位很简单，我希望我是大家身边的朋友，大家需要什么，我以我们现有的这个能力，去团购，去帮大家把关，这是一种“我帮你试、帮你选”的过程。

除了买卖以外，也有陪伴，真的有很多“宝妈”是我们的粉丝。前几天我遇到一个评论，让我哭笑不得。一个男的给我留言，在我的直播间里面，他的第一句话就是“你今天不直播吗，你赶紧来直播间”，第二句话是“因为你不直播，我和老婆又吵架了。你直播我才能打游戏，她看直播我俩就很和谐，你今天不直播我打游戏都不能打”。我看了这个评论，当时就觉得心情有那么一点复杂，有一点感触，这就是生活中的一个细节。

许：被越来越多的人接受，是不是很有满足感？

薇：比如你来采访我的时候，我是很开心的，但又是害怕的。其实我想让更多人了解这个行业，又怕当很多人都知道了这个行业，但没有认真去关注的时候，可能会带来更多质疑。很复杂的一个心理。这是现在兴起的一个东西，它有很多让我们自豪的点，当然也有很多让大家觉得不规范的点。

许：最让你不舒服的质疑是什么呢？

薇：公益。我今年公益很多，也有新闻报道，其实我是从2016年开始做公益的，那时候我们完全没有人知道。第一次做公益也是官方组织的，我觉得很多人都想做公益，有那个心，但不知道怎么做，也知道自己没有那么高大上，能去带动谁一起做。那时候我还是个小主播，比我厉害的主播有很多。那一次官方活动，是和浙江台一起的。我印象很深刻，那一年水灾，就是有个地方的杨梅全部都烂地上了，也没人买，大量杨梅滞销了。当天下雨，天气很冷，我穿了雨衣，踩着泥巴地，到了那儿，就给大家现场直播。我当时讲“这个地方今年很惨淡”，结果底下全是骂声，让我有点接受不了。平时我们的直播间都很和谐，怎么突然会有那么多负能量的东西，骂我作秀，说“这个地方真的穷吗，还没有我们老家那儿穷”。还有人说“你做公益，你自己捐钱，干吗要让我们去买，你道德绑架”……那次直播，我当时差点没绷住。

我一直觉得我是个心理素质比较好的人，能想得通问题的人，但那次有点没绷住，是因为整场直播，大家都在怀疑我的人品，就这点我接受不了。我当时想这本来是一个好的事情，卖完杨梅以后，这些钱能给到农民，为什么大家不能接受？后来我们就复盘，想出两点问题：第一点，这是一个新的方式，不该在直播间讲；第二点，产品的价格确实贵，因为当时他们定的价格比一般市场上的都要贵，我们不好意思跟他们砍价，只能硬着头皮上，觉得杨梅品质好就去卖。后来明白要做电商直播，还是要从产品下手，不用管扶贫还是不扶贫。不能说因为扶贫，就让消费者去买，买完之后，产品不行，消费者内心受伤，又把自己的品牌给弄砸了。

对于粉丝收到东西的反馈，我心里还是比较在意的，而对外界的一些言论，其实我不是那么在意，因为我觉得有争议都是正常的。有时候换位思考，比如有人说“网红带货，都是骗子，我从来不买”。我那天在直播时想，如果我不理解这行业，我也会那么想。

许：你觉得这几年来这些粉丝在行为方式或消费方式上，他们的心态发生什么变化了吗？

薇：我和粉丝还挺经常对话的，他们现在对我的依赖性已经越来越重了，这让我的压力也越来越大，我觉得是又开心，又紧张。我公众号里面的评论，各种奇怪的言论都有，最近有让我找一个游戏机来卖的，“我都说三天了，你怎么还不去联系一下”——因为有的品牌还没有

官方旗舰店，我们也不敢随便找家店来上货。今年，我们还尝试了那种线上线下的联动，包括肯德基、麦当劳都是我们反向去找的。很多人不知道，以为商家给我钱我就做，其实我们很多产品都是反向的，因为反向找了一个以后，相关的另外一个品牌可能也会来。还有一些国际品牌，思维比较固执，去配合我做一些东西，这个过程很难。但是我们慢慢很多都实现了。

许：什么时候感觉到你的说服力明显增强？

薇：2018年的“双十一”，我印象特别深。因为2017年那时候，招商特别难，也有品牌要给我钱让我来直播，但那个产品我也不敢接。产品是主播的一个生命力，我不能瞎播，但又希望直播间的品类能扩展得快点。那时我们有个团队，专门是拓展、联系各个品牌的。2017年我们找的一些品牌，求他们上直播卖一下，比如联合利华、欧莱雅啊，但没有一个愿意来。到2018年，我发现那些品牌全来了。包括一些媒体的报道，类似“主播一晚带货多少”之类的，就那种新闻出来，大家可能愿意去尝试了。

我其实是个很无趣的人，我的娱乐方式也是直播

许：什么时候突然发现，直播一场的销售让你震惊无比？

薇：其实在外界看来，很多人觉得这是突然的现象，但在我看来就很平淡。像现在有人说薇娅有一千万粉丝，我是从零到一千、两千、五千这样一点点累积起来的。到今天，已经没有感觉说突然间哪天能卖很多，对数字没有那么大的一个概念，反而我现在很怕卖多。我很不想看到那个数字，因为数字越大，压力越大。这种矛盾心理，没有人能理解。

许：你这种很难被理解的感觉，会跟谁倾诉吗？

薇：我跟谁倾诉，谁都不理解，我团队里面的人或多或少能理解，但是讲不出口。

许：那你怎么消化这些情绪？

薇：我觉得我要去适应这件事情。

许：就是你的一部分。

薇：对，因为社会发展太快了，这个时代发展太快了。我以前一直做线下的零售，那时我做电商的契机是因为有一个女孩到我店里买衣服，她没有买很多，然后还当着我的面在网上搜同款。就那个冲动打动了我，但我当时没有那么大的野心，说我要做成什么样。因为我是处女座的人，我停不下来，我只知道我要去做。等我好不容易把电商这条路摸透了以后，我又做了主播，一路来都有各种压力，也有各种想了解的东西，我都要去适应，包括那么多理解，那么多不理解，我都要去。

许：你怎么解压呢？

薇：其实我没有什么压力。平时，我很喜欢看语言类、喜剧类的节目，脱口秀之类的。我觉得这是我最放松的一种方式。我没有时间去学习，我觉得听到这些谈话，心里会很踏实，有个人在旁边简单地说话。而且我看节目喜欢看弹幕，这是我的职业病。那些录播的，我就不是很喜欢。我很怕给一个脚本，到哪里要说什么话，要听主持人的安排，那种我会很难受。

许：为什么你这么讨厌这种被加工过的东西，这么喜欢直接的东西，你觉得这是怎么造成的？

薇：我和别人相处的时候，很怕看到那种故意安排的一面，但凡有一点安排，我都觉得有点刻意。所以我不太喜欢很浪漫的东西，如果有个朋友很浪漫地给我刻意安排了什么，我会很不自在。

许：那除了看访谈节目，还有什么其他的娱乐方式吗？

薇：没有其他娱乐方式了，我觉得我的娱乐方式就是直播，我的工作内容也是直播。有的人说我是不是因为赚太多钱了，每天直播这么辛苦，是不是想赚更多的钱，我经常给他们回答，“我即使赚了钱，也没时间去花”。我觉得一个人能到这种状态，一定是投入到工作里了。我遇到的一些编辑、导演，他们有的录节目，真的没日没夜，一个礼拜不睡觉，饭都不吃。这说明什么，他对这个工作的态度，他很在意他做出的东西，他喜欢这件事情，他才能这样，这是我的理解。所以我的工作也是这样子的，因为我热爱这份工作，对我来讲，我见证了电商主播从最开始一直到现在的过程，我乐在其中。

许：你要觉得枯燥怎么办？

薇：不觉得枯燥，这就是我的生活。其实我是个很无趣的人，我团队给我的评价是，薇娅是一个非常无趣的人。他们觉得我非常没意思，整天就工作，除了工作还是工作，要不就看看综艺节目。

许：你会一直持续下去吗？你可以想象十年或二十年之后还做这件事情吗？

薇：经过这几年，我的感觉就是做好当下，拥抱变化，因为很有可能明年直播就不那么火了，也有可能5G的到来会让直播越来越好，也有可能出现AR直播。有时候我们私底下开玩笑，说会不会有天直播间里面，出现机器人主播。5G的技术，会给直播带来什么样的变化？比如那种3D的，主播在那里站着，粉丝拿手机一滑，就能看到主播四周的情况，衣服的三百六十度。这不好说，我不是预言家，我只能是做好当下，拥抱未来。

许：你最随性的时候是什么时候？

薇：我平时在直播里就很随性，我私下里和在直播其实没有什么区别。以前“双十一”会有好多记者来，但今年我就很奇怪，怎么昨天来了那么多记者。

许：因为你变成了一个传奇。

薇：一开始摄像头、相机老对着我，我会没有安全感，但等到我上直播了，我就会把这些全都忘了。有一次一个记者想拍我直播下来后的状态，但他发现我和直播的时候一模一样。后来他写我是活在第一现场的人，我一直在那里绷着。我能理解他，他肯定觉得我是在掩饰，不相

信我直播了六七小时，下来后话还是那么多。

每天都是重复的工作，不直播了还能和打了鸡血一样的。他还说我对不起记者，说他跟了我这么一段时间他想要的内容什么都没有。

许：他觉得你应该有B面，但你只有A面，是吧？

薇：我其实真的就是这样，我没办法，要去演一个样子我会很累。像我们公司给我备过氧气罐，我只用过一次还是两次。是因为“双十一”的时候我连着做了三场直播，我实在受不了了，就吸了一下。但是如果记者来了，我要演给他看我在吸氧，那就会很奇怪，而且我不想让别人看到我那个样子。

许：从来没有一刻觉得厌倦到不想做了？

薇：厌倦没有，就是会有一些彷徨期，在我女儿给我发信息的时候。她有一次责怪我，说“别的妈妈都来送上学，你从来不送上学”。我女儿是个很独立的小孩，她和我小时候特别像。她以前每次回家都会安慰我说“妈妈，没事”，也会每天和我聊天，但从来不会以打字的形式跟我聊。就今年突然给我打字聊了这个问题。就那一刹那，心里有点愧疚，觉得在外界看来，我是一个不称职的妈妈，没有陪伴孩子。

但我现在真觉得这个职业像座桥梁，这也是我们团队一直在聊的点：我今天完全可以不直播，但如果不直播，那我之前所有的规划就断了。我的商家、我的粉丝，就像是每天都在桥上走的人，桥是他们每天必经的一条道。如果今天断掉了，就我目前的心理建设来说，我不知道该怎么办，我会觉得对不起很多人。

许：“我是这座桥梁”，这种感觉是什么时候开始变得强烈起来的？其实这话说得挺像观音的，“我帮他们渡过去”。

薇：刚开始当主播的时候，我没想过我会每天都播，我也没想过我能每天坚持，因为我见了太多的主播踏入这个行业，也见了很多明星艺人来直播，但都坚持不下来。我自己也没想到我能坚持下来，因为每天这样，成了生活习惯，没办法停下来。我不知道该怎么表达，每天就是直播。

许：感觉那些粉丝也停不下来。

薇：团队也是一样的，每天打了鸡血，工作就是选品。我只要休息一天，第二天的工作量就会变得巨大，每天我们选品是有一个循环的，如果休一天两天，前面那些所有的排序，以及后面的一些工作内容，包括一些备货全部就会乱掉。有时候会觉得这是不是责任太大了，所以我现在很害怕卖得太多。

许：感觉像一台巨大的机器在运转，你是中间一个重要的齿轮，但你无法让它停下来。

薇：嗯嗯，可以这么讲，就像搭建好的这个团队。现在对电商主播来说，最大的问题其实不是直播，最大的问题是背后要有个团队帮他做这些事情，这个非常重要。

许：会不会觉得这样有点对不起自己？

薇：我觉得对我女儿有点愧疚！

许：嗯，对她。

薇：这是我最愧疚的，而且我没办法平衡，我真的平衡不了。

许：你怎么安慰她呢？

薇：我没有刻意去安慰她。比如她哪天说“妈妈今天我不想上学”，我就告诉她“妈妈有时候也不想陪你，有时候也不想工作，但这是我们人生中必须经历的过程，我们都要去面对。就像你现在不想上学，但你还是要去，因为你有很多知识要学”。我在讲的时候我感觉她能听懂，本来我以为孩子应该听不懂，我觉得她很懂事。

永远活在一个紧迫的当下，我得站起来跑

许：那有时候你会疑惑吗？比如这些粉丝也好，购买者也好，他们真的需要这么多物品吗？

薇：这一点我也想讲一件事。最开始的时候，我的直播间节奏是很慢的。后来我就收到一堆人的评论，说“最近怎么就这么点东西，你上得太慢了”。主要是粉丝的体量太大了，一千万的粉丝，可能这个人今天来买，第二天没有买，但是有另外一拨人买。所以我的这些东西还是要推荐给有需要的人，包括今年“双十一”我自己也买了很多。

我是一个很容易被别人“种草”的人，也是个很容易给别人“种草”的人。如果今天许老师你跟我说“有家饭店好吃”，我就很想去，而且会产生那种“一定要吃到”的感觉。“双十一”我自己在我的直播间买了两百多个快递，当时我又在外面出差，后来我回到家那一刻，我都惊呆了。我妈问我“你是要干吗？买这么多”，那里面有我给我妈买的、给家里人买的、给自己买的。我一边拆，一边要他们理性购物。有的东西是真的很需要，有的是自己都买重了。后来我在直播间也说大家要理性购买啊。我直播间的老粉丝，他们能适应这样的一个过程，也有人说他买东西就是为了解压。可能每个人的生活方式都不一样，有的喜欢囤货，有的不喜欢囤货。像我的话，一支眉笔可能要囤个十支，就是没有安全感，怕今天这支眉笔用完了之后就没有了。

许：有没有什么货物是你特别想卖还没有卖过的？

薇：只要没卖过的都想卖。真的，这间房子里面的，我都卖过，茶几、沙发、地毯、灯，除了油漆还没卖过以外。包括今年还卖了电影票，还有一部电视剧的宣发，都是新拓展的业务。只要是对大家有利的，能提供便捷的，我都想去尝试一下。

许：有时候你一个人的努力可以超过整个机构，当然你后面有团队，但还是以你为代表。你们超过了过去传统意义上的百货公司，你会觉得很神奇吗？

薇：其实我觉得这不是我的功劳，是这个时代造就的。现在的人都有很懒的毛病，如果习惯了别人帮他去选去挑，他就不想去操心了。我从来没觉得自己有多神奇。

许：你其实是个传奇，你不觉得吗？

薇：我没觉得，我身上有很多不足。一场活动下来之后，我老公经常说“你有一点特别不好，你在团队面前老是制造压力”。我也在反思，

我永远活在一个很紧迫的环境下，很怕自己做得不对，很怕自己做得不足。

许：为什么会这样？

薇：从小就是这样子，觉得自己做得不好，哪里都不好，所以一场活动下来，可能这个营业额也很好，粉丝满意度也很好，但我就总觉得好像哪里都没做好，会有些遗憾。

许：处在一种永恒的焦虑里面，有时候感觉闲暇是一种罪恶，是吗？

薇：就不能闲下来，需要时间过得很快。这也是个过程，我记得在我二十来岁的时候，那时候比现在要好一点。二十来岁，我想干事情，当时也有紧迫感，但不像我现在这样。那会儿还会想我可以去玩一玩，想去哪里走一走。但到现在这个年纪的时候，处在创业期，我必须拼，我要站起来跑，就那种感觉。

许：但也没有一个终点，一直在跑。

薇：我觉得要对得起自己，不想让自己留下遗憾，怪自己当时没有努力。

许：那你的命运是不是就是一直跑跑跑，最后突然在途中结束了这一切？

薇：有可能老了以后，或者等孩子长大以后，那时候心态就会变了，但目前我的心态没有变化。有时候我也知道这样是不对的，应该让自己闲下来，我也自己劝自己说“我要闲下来”，但我做不到。我很希望有这么一个人，是真的站在我的角度、真的替我着想，他来和我说一说。因为我走每一步，身边有很多朋友给过我建议，有的朋友建议让我做自己，不要参加一些活动；有的人就觉得我要多参加这种活动。面对不同的声音，有时候我自己也是疑惑的。

但是我有一点，我绝对不疑惑，那就是“我是主播”。我的职业，我从来不会疑惑，我的工作就是帮大家做选品。所以我刚刚提到为什么没有人理解我，其中有一个原因就是，我努力，就有人说我过于努力，不是好事情；要是我闲下来也不行，有人说我不负责任。我相信其他主播可能也会遇到和我一样的问题。

许：如果他们站在你的角度，你希望他们和你说什么呢？

薇：我很希望有个人来告诉我，我到底要不要放弃，要不要停下来，要怎样去平衡这一切。对我来说，我现在真的完全平衡不了，我控制不了我自己。外人觉得我是个很冷静的人，我的团队都觉得我很冷

静，我心态很好，我处理粉丝的一些事情，能力很强，但有时候我总活在一种对自己质疑的态度里。

许：用很冷静的方式，生活在一种疯狂里面。我也挺好奇的，如果万一你停下来，会是什么样的？

薇：如果停下来，我肯定会很着急的。因为我属于那种没有人干事情或者他干得不对，我自己就要冲上前去做的人。

许：怎么判定一个主播有没有潜质？

薇：做主播主要看个人努力。这个行业是一个什么样的行业呢？它允许每个人有一种特质，有不同的风格，但它没有办法去给主播创造“人设”。想创造“人设”也有办法，有的公司可能会这样做，但时间长了，别人能看出来，因为天天直播，是没有脚本的。所以一般选主播的话，主要是这人要真诚，真心，价值观是正的。不管粉丝有多少，起码他的粉丝是喜欢他的。

许：你觉得直播能培训出来吗？

薇：我觉得完全培训不了。我们公司有很多主播，也有人说，“薇娅你去给主播做培训”。完全培训不了，就是这个人造就了他的直播间是什么样。

许：他的性格决定的？

薇：你什么性格的，吸引的就是和你差不多的人。我的粉丝很冷静，和我很像。

许：冷静而疯狂。

薇：有一次我在逛一间家具店，有粉丝看到我说“你今天来逛街啊？你要买什么，要不我给你讲讲”，就是很简单的一句话，很平淡。那时的她，很像我生活中一个很长时间不见的闺蜜，她不会因为别人骂我，就跟着在网上吵架。我也不希望她们是这样的。我们的相处方式就很奇特，很微妙。所以我不太愿意把她们叫作粉丝，她们现在有个名字叫“薇娅的女人”。

许：你小时候最想做什么？

薇：想做的事情特别多，最早的时候想当老师。

许：什么样的老师呢？

薇：什么样的老师都行，我就想当老师。

许：那你现在就是老师，你教人买东西。

Chapter 10 李诞

我想活在浅薄里，
随时准备好烟消云散

1989年出生于内蒙古锡林郭勒

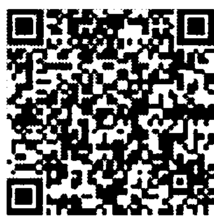
2012年毕业于华南农业大学社会学系

2013年担任《今晚80后脱口秀》策划及常驻嘉宾

2014年创办上海笑果文化传媒有限公司

2017年担任脱口秀节目《吐槽大会》策划、编剧及常驻嘉宾

2018年担任第五季《奇葩说》明星导师



扫码观看视频

我突然感到厌倦。

在书店二楼的小会议室中，我与李诞第二次见面，继续昨日的谈话。我们在咖啡中加了伏特加。“美酒加咖啡”，李诞评论说。

在见面之前，我对这个年轻人充满好感。我看了第一季《吐槽大会》，经常被逗得哈哈大笑。我正对互联网孕育出的新话语形式感兴趣，这些戏谑、自嘲，是自由还是禁锢，是创造力，还是只是一种脆弱的游戏，有自足的逻辑，还是仅仅是依附性的？

如今，我意识到，自己带着某种成见面对他，或是太希望他按照我的逻辑作出回应，当他躲闪、回避时，我感到一种厌倦，甚至有点愤慨。他则突然敞开心扉，流露出一个宿命者的无奈。

在日后的偶尔交往中，李诞一如既往地聪明，也温暖真诚，我猜，他也必定常挣扎于某种宿命式的虚无。我期待与他再度“美酒加咖啡”。



我本来想读哲学，
但我也想好好活着

许：你是内蒙哪个旗的？出生在哪个地方？

李：锡林郭勒盟锡林浩特市。我出生的地方更偏僻，锡林浩特在中部，离它特别近，三百公里，算是比较大的城镇。那个地方原来没有的，后来他们在草原上勘探，发现了烧碱，就是蒸馒头用的烧碱，就凭空建造了这地儿，我爸妈算是去支援建设的。

许：他们从哪儿去的？

李：从锡林浩特，但不是从锡林浩特城，他们不是城里人，是锡林浩特旁边的平岭山牧区的人。两个人的第一份职业都是老师，我爸教语文，我妈教英语。我爸后来当过警察，当过这个矿场的办公室主任，最后就是在这个矿场里当一个中层领导。我在这个矿场长大，所以我的童年就是上学在矿场，暑假在草原，念完小学。念初中的时候就搬到了锡林浩特。

许：现在回忆起来，你对那个矿是什么印象？

李：萧条。

许：有多少人？

李：很小，一开始有几千人吧。

许：像一个独立的小王国。

李：我经历过矿场最繁荣的时代，鼎盛时期它是一个大国企。九十年代，我们在内蒙古的草原深处，是可以吃到新鲜海鲜的，不知道哪里来的。但是矿场开采特别快，很快就萧条了。我爸大起大落的人生经历，导致他现在经常郁郁寡欢。他虽然是个内蒙古人，但是他的经历有点像东北人，经历过所谓的“下岗潮”。名义上是“被兼收”，我们是被东胜那边的一个很大的上市公司给兼并了，很多厂矿本来的员工都被开除了，渐渐轮到我爸他们那一批管理层。我在小说里写过，一开始是什么都有，最后就变成狗比人多。

我们小时候是集体生活，爸爸妈妈要上班，我从小在托儿所长大的。地方小，既像农村，又都是厂矿的人，还有建设兵团的。我们楼上住的好像是一个上海人，天南海北挺有意思。

许：初中时期，你再回到锡林浩特有什么感觉？

李：没什么感觉。我常去锡林浩特市，虽然我爷爷在牧区，但我姥姥姥爷家是城里人，我寒暑假有时候也在城里过。第一次去考我们当地最好的初中，对方没要我。那个时候我幼小的心灵受到了创伤，后来我就去上了一个没那么好的中学，每次都考年级第一。考了几年就失去兴趣了，因为太容易了，就又开始玩。到了高中开始完全自我放养，觉得该争的气也给父母争了，玩，叛逆，装文艺青年，青春期的时候觉得自己跟同学格格不人，天天捧本书听摇滚。

许：你说的摇滚指的是谁？

李：还是国内魔岩三杰那些人。

许：他们什么地方打动你了？

李：歌词吧，那个时候魔岩三杰里面我最喜欢的是张楚。其实在内蒙古长大，空间上的这种偏远会造成时间上的落后。我发现我从小看的东西，都比我岁数大一点的城里人看的东西滞后，书、音乐都有点滞后，不太新潮和有时效感。

许：你什么时候意识到这种滞后感的？去了广州以后吗？

李：对，来到大城市，发现自己跟广州文化不互通，人家都不听摇滚乐了，觉得我品味奇怪，你这听的什么啊。

许：以前有过做音乐的经历吗？

李：高中有一帮孩子是玩摇滚的，我跟着他们混，他们老有演出，唱“weWillRockYou”，《孤独的人是可耻的》，也有一些他们自己的原创。其实中国早就有嘻哈了，蒙语嘻哈很厉害，因为人家民族的天性就是能玩。内蒙古的音乐只有民族唱法，但外蒙古的音乐真的是唱起来特别好听，我们那会儿都听外蒙古的歌。

许：那时候你读什么书，怎么证明自己是文艺青年，跟别人不一样？

李：现在回忆起来还挺好笑的。那时候国内最风靡的就是王朔、阿城等，国外的名作家有弗洛伊德、昆德拉。你说一个孩子能看懂弗洛伊德，那不是瞎扯吗？是喜欢那种自我陶醉的感觉。

许：每代人都经历过这个状态。后来高考为什么考到广州去？

李：就想离家远点。

许：广州哪个学校？

李：华南农业大学。我高中不是嘚瑟吗，大学就没考上。我那会儿特别丧，不爱上学，觉得无所谓。复读一年考上华南农业大学，正好过一本线。

许：为什么选社会学系？

李：因为文科能读的专业很少。工商管理，听到管理我就不想去。我其实想读哲学，但是我也想活着、好好挣钱，对吧？关于文学，我那会儿很自傲，觉得文学这东西不是能学的。历史，我觉得历史看书不就得了吗？然后就看到了社会学，我觉得这还挺别致的，又能满足我离家远一点的愿望。

许：你刚去学校的时候突出吗？

李：突出啊，我在大学的外号就是蒙古，大家对我的印象很深，我那个时候也开朗了很多。

许：他们对你现在做这个事情意外吗？

李：还好。我在大学的时候就写东西了，比如《笑场》的前半部分，《扯经》里的一部分文稿。其实我最后能变成脱口秀演员，也是拜广州所赐，因为我在广州时觉得粤语很好听，就想学粤语，我宿舍的同学说，那你听一下黄子华[54]吧。我看了很兴奋，就把他所有的节目都看了。他算是我的启蒙老师。

许：开始写《扯经》这些东西的时候，脑子里对选题有没有非常本能的反应？

李：《扯经》是本能的反应。在微博之前有一个产品叫饭否，我大一的时候就在玩饭否，后来饭否倒了，之后出现过一个叫网易微博的东西，再后来也没有了。《扯经》最早是在网易微博里写的，就是当段子，慢慢地就这么写完了。

许：写诗是什么时候开始的？

李：其实最早写的都删掉了，删得干干净净，太尴尬了。我现在特别好奇，就是有年轻人居然是不写诗的，这不是很正常的本能反应吗？不管写得好写得坏，年轻的时候不想写两笔吗？

许：对，二十五岁之前都应该是个诗人。社会学里学到什么东西啊？

李：学术这件事让我有了一个思维——只能解释，一直在解释，你

什么都做不了。

许：但对你来说，重要的是改变世界吗？

李：我从来没想过改变世界。我其实挺喜欢学术的，动过念头，但是当时不快乐，而且穷。

许：对穷会介意吗？

李：不会，我一直觉得穷特别好。我小时候是文艺青年，特别瞧不起钱，最早有微博营销找我发广告，我就没发。我觉得自己没想开，傻。

许：什么时候想开的？

李：前两年吧，开始做脱口秀就想开了，你端着那个范儿有啥用啊。后来体会出钱的好还是谈恋爱谈的，你是不喜欢，觉得没啥，但人家不是啊，人家想吃点好的对不对。

许：没毕业之前去《南方周末》实习的？

李：在广州，大三就去了。我发现媒体我干不了。

许：为什么？

李：我也有过心高气傲的时候，也想改变世界，工作了一段时间之后我发现媒体人并不好，慢慢我也特别瞧不起知识分子。有一件事是转折点。我在电梯里听到同事在那儿聊天，我当时没钱，坐火车回内蒙古，排大队抢票，听到俩人说："马上过年了，回家买票了吗？没事，我们跑春运口的有票，给你留两张。"就那么一个瞬间，我一下就觉得这个行业没意思了。

许：《南方周末》给自己的道德表率太强了。

李：我很快就离开了，还不如好好挣钱呢，我也不想再做知识分子了。

许：所有行业都有这样的人，这么容易被打击是不是说明另一个问题啊？

李：对，因为我以前可能有道德洁癖。现在回想起来很正常，人家没做什么错事，但正是这种正常打击了我。我当时也能想明白，我如果在那儿我会不要吗，我不可能不要。这个世界的运行就是这样，没有我想的那种道德结晶。那我就运行起来呗，加入大家一起运行。

我现在追求的人生境界，

就是你一看我你就笑

许：毕业之后去了奥美是吗？突然从媒体业跳到了公关业，这变化蛮大的，那里的规则是更赤裸、更直接的。

李：太赤裸了，但是人家在明面上。

许：没有任何道德伪饰，你觉得真小人比伪君子要好。

李：当时是那种感觉。留在广州也是因为当时的女朋友想留在广州，后来我一个姐姐给我打电话，把我一顿臭骂，说：“你怎么不来北京呢？还想不想好？”我还是那种状态，我不要好，不想去拼命，一个月薪四五千的工作在广州也一样活呗。姐给我一顿骂，我最后吭哧吭哧就来了，进了奥美实习，给东方卫视写段子。我很被动，是那种不踹不走的人。

许：我看你的一些东西，觉得你的分寸感特别好，很难得，我很喜欢你。

李：那是练的。你现在还相信知识分子的责任感或者改变世界这些事情吗？

许：我还是相信吧，我当然不是浪漫抒情式的，我觉得我们可能被很多伪知识分子给害了。不同的行业都有很多问题，但是我们好像对知识分子尤其苛刻，给了它太多的道德期待。这种苛刻背后其实是一种很强的权力关系，因为只有这个行业最自省，当你批评他们的时候他们是接受的，你批评其他人是没用的。回到你，你说奥美对你的影响蛮大的，因为当时带你的人是吧？

李：对，桂枝姐55。

许：你现在联系她，她怎么看你现在的发展？

李：她挺替我高兴的，觉得我找到了自己的活法。桂枝是很难得的，她是纯文艺青年，最难的是她到今天都是，真的就能文艺下去，而且是正常人，但我做不到。

许：你觉得你为什么做不到？

李：我不知道，我说服不了自己，关于真诚的、单纯的这些东西。桂枝姐很单纯，我特别喜欢她身上的那种气质。

许：你身上不单纯的是什么东西？

李：懦弱吧。我不会怪社会压力，应该是我自己的问题。我会受到诱惑，我有价格，她没有价格，这个价格可以变化成很多东西，权力、压力都是。

许：但你始终受价值的影响、吸引，真让你做一个纯金钱的事你好像又不愿意。

李：我只能说我有一点点坚持，但是没有那么强，所以我不会去叫板。我觉得你算是那种叫板的人。桂枝不是那种对抗性的人，她是自洽的人，人能活到自洽是很难的，我切身体会到太难了。我觉得大部分人选择的是我这种道理，想活得自洽，给自己解释。

许：她如果跟我是同龄人的话，我们那时候有很多文艺青年，她没去写文章或写书而是写文案了，这也是一种妥协嘛。对你来说，包括你周围的人，这种对更严肃、更有秩序的东西的渴望，同这种自我妥协之间的冲突大吗？

李：我有过，我觉得大多数都有，但我觉得不应该有。

许：对桂枝来说应该是有的。她是个文艺青年的话，在广告公司工作对她来说不是一件多舒服的事情。

李：可能吧，但她享受专业带给她的快乐，她是中国最好的文案，我也是尽量享受专业带给我的快乐，体会工作的成就感。

许：我对不同代文艺青年的变化蛮好奇的，我比你大十几岁，我九十年代中期上大学，我们那时候如果是文艺青年，都是很享受苦涩的，你也是吧？

李：是。

许：你巨大的希望，跟你实际的能力或者说现实之间的差距，会带来很大的苦涩吗？对你来说是不是有过一段这样的过程，觉得苦涩是你人生中很重要的一部分？

李：有过，在大学里我也是那样，但我现在真的觉得不应该，我喜欢现在的小孩。

许：现在的小孩到底什么样？

李：比如说池子吧，我的好朋友，1995年的，他没包袱，我也觉得真的没必要有包袱。

许：没包袱一定是好的吗？

李：但是它不一定是不好。这种苦涩，这种挣扎，这种矛盾，对你的创作、产出，对你的全部，可能是没有价值的。

许：你觉得没价值？

李：因为池子他也一样可以创作，一样讲段子，讲完就玩去了。他心中也有愤怒、不满、挣扎，但是我觉得他没把这些事情看得很重，他不是那种享受忧伤的人。

许：什么东西让他痛苦呢？

李：很多，他其实比我叛逆多了，他还年轻呢。很多广告他都不愿意拍，我就把钱给他看，我说这么多钱拍不拍。我们俩总结过一次，对他来说，我就是他的社会现实。

许：他对你来说是什么呢？

李：我最喜欢他的活力。我告诉他这就是社会，“你觉得我享受这些吗，我小时候比你叛逆多了，干过许多让自己陷入困境的事情，但我现在回忆起来就觉得那是蠢”。虽然每个老年人这样说话都很傻，但是我总觉得我还是得跟你说一说。

许：其实你还挺爱操心的是吗？

李：我不爱操心，但没办法。我以前有点完美主义，现在节目做多了，快要把完美主义这个病治好了。比如我强迫自己出版第一本书，因为以我的审美标准我不配出书，但是我就想我什么时候才能写到自己满意，不可能，我就出了。封面很难看，很多地方被删改。以我以前的性格，我是不会接受这样的事情的，但我强迫自己弄，弄完了挺开心的。有很多读者喜欢，比如说康永哥，我把那个书送他，他看了，还专门发微信给我说，“你写得挺好”。这是我现在的世界观，你光想永远也想不明白，就得做。这好像是

公司门口画的，完成比完美更重要。我现在好像把自己理得挺顺的感觉，但是经常会觉得自己活得累，有一些时刻会觉得自己活得不正义。

许：什么时候你会觉得不正义？

李：看到有人还在坚持之类的。当然很快就过去，因为我知道我做不了这样的人，我也不应该去做这样的人。

许：是一种自我放弃吗？

李：可能是，我受佛学影响很大，我不知道我理解的佛学对不对，因为我没拜过老师，我自己看。我其实想过自己可能会出家，因为我很长一段时间都觉得人应该只有精神生活，人不应该生活，生活很累，什么生活能让你开心幸福呢？理想状态下，出家是只过精神生活的，但我了解了一下，也不是，我这样的人到了庙里，估计过不了几年就会被委以重任，可能做一个外联部的头头什么的，到处给这个庙拉赞助，到处宣传推广。

许：到了《今晚八零后脱口秀》，那段经历对你来说有什么影响？

李：社会化，人的社会化。“八零后”让我成熟，找到自我的边界，找到世界的边界。我现在找得也不是特别准，我希望能把自我的边界再扩大一些，或者缩小到没有，两个其实是一回事。

许：你怕不怕语言系统欺骗了自己？

李：这没办法，语言学不就这样吗，你是被自己的话构成的。

许：但是在自己的这套系统里活得太舒服，这是不是有问题的？

李：我为什么要活得不舒服呢？你也有自己的语言体系，这个问题对你来说应该更重大，因为你使用的语言体系很不口语，和大众割裂得很严重，受很多批评，如果不是自我欺骗，用语言说服、鼓励自己，你是怎么坚持下来的。总要自己给自己找到一套东西，你那个绝对比我的这个受质疑。

许：但是受大众质疑不是应该的吗？

李：我现在不想这样，想散播欢乐散播爱，自己跟自己较劲没意思，跟世界较劲更没劲。说得难听一点，可能很多人就是在消费我们的叛逆。

许：资本主义这个系统就是这么运转的。你觉得他们为什么会这么喜欢这些东西呢？

李：因为好笑嘛。我说的东西，有的人会觉得还挺有观点的，但绝大多数人不会，我也不希望他们会，我现在追求的人生境界就是你一看我你就笑，我就成功了。不要理解，不要分析，不要深刻，就是要笑。

许：你为什么觉得我适合去《吐槽大会》呢？

李：你怎么对自我的认识这么不清晰啊，你觉得你在社会上风评都特别好是吗？

许：也没有，我不在乎这个东西。

李：对，就是这样，你就是不在乎这个东西。

许：我没有表演欲。

李：为什么？同样是写文章，你为什么不能用娱乐化的东西装个壳，让更多人看到这个想法呢。

许：可能我对更多人没什么兴趣吧。

李：我相信你的真诚。说实话，我不是那么虚伪的人，你写的东西，很多我都不同意，我读过你的文章，真有点看不懂，我不知道这个话对你是不是冒犯，我觉得你在自我里陷得太深，或者说纠缠得太深，对读者极其不友好。

许：对我来说，任何好的创作者都是陷在自我里极深的。如果一个创作者不是在表达自我，他在表达什么呢？

李：但是我觉得你还不错的就是真诚，真觉得自己是对的，这挺难得的。我看那个马东的访谈，我就特别地喜欢你。马东的老练和你的真诚，这是很打动人的，真的很了不起，就这么播出来。

许：我提醒马东了，这个所谓的老练，我是非常怀疑的。

李：你觉得他心里还有别的东西？

许：做艺人时间长了当然知道了，艺人慢慢形成自我说服的心态，告诉自己是为大家活的。

李：我相信科学，我最近一年学习科学的成果是，发现人类就是为别人活的，这是人之所以为人的原因。这个其实是市场经济的观点。

我是真的享受这个时代，我不想去浪潮中做水花

许：可能每代人的价值观不同吧，比如对我们七十年代生的人来讲。但这个东西好像突然到这一代就消失了，而且非常快。我很好奇这个变化是怎么发生的。社会为什么这么容易俘获你们呢？

李：我觉得我在让社会变好，我在用建设的方式对社会作出反应。我以前说服不了自己。让我接受的契机就是最近，我微博的私信和评论，几乎每天都能收到类似这样的话，说李诞，我得了抑郁症，我刚失恋，我很想死，但最后我看了你的脱口秀，看了你的书，我觉得很开心，谢谢你给了我能量。这些回馈说服我了，这是我亲眼所见，而且不是一个两个。我就说服自己了。这是我仅有的正义感的来源。

许：挺美好的，那你就不用折磨自己了。有没有某种你想接近的标准存在？

李：标准是有的。人是活出来的，不是想出来的，你照着标准去想没用，只能活。

许：在活的过程中，想是一刻不停地发生的，它们是并存的。

李：纠偏，纠正，把自己当成一个人工智能活，拿自己在世界上跑程序，跑出bug就修一修。我想说的就是，不要享受忧伤。

许：忧伤当然是很享受的，这些观众他们人生中最享受的时刻，绝对是忧伤的时刻。因为忧伤是沉浸式的，欢乐是非沉浸式的，人只有在沉浸时是真正忘我的。这个时代看起来那么欢乐，如果还有沉浸式的忧伤，这个时代就不那么躁了。

李：你本质上还是希望大家忧郁一些？

许：我也不是想让大家忧伤。

李：你这个定位很明白。知识分子在对抗也好，或者在反叛的过程中享受忧伤，享受自己的被打压，享受自己的失败，这都很正常，但我想说的是，我见了一些国外的艺术家和知识分子，挣扎、纠结、反抗，他们都有，但是他们不苦涩，包袱没那么重，该做的事没少，反抗的成果一样有。

我印象最深的一个就是库斯图里卡[56]。他的状态我太喜欢了，他来自南斯拉夫，那个国家几经战乱，他是知识分子，也是一个创作者、电影导演，他同时还做一件事，他有个乐队。他前段时间来上海演出，我

去现场看了，后来又看他的访谈，他太有知识了，还在法国弄那种乌托邦社区，聊天和演出的状态都是轻松的。他是真的经历过战乱、动荡的人，我觉得他是最有资格苦大仇深的艺术家和知识分子，但是人家的演出就像是马戏团，还把大家叫到台上来，跟你聊欧洲的变化，左翼啊，保守抬头啊，他都能聊得来。他知道问题所在，知道世界有的地方在变坏，但他依然轻松。这是我喜欢的，如果我是个艺术家，我想做这样的艺术家。各人有各命，我觉得他是才华到了，怎么都行，才华是没办法的。

许：我觉得艺术家可能是有很多不同的类型，他是类型之一吧。

李：你最近做什么工作？

许：写晚清的梁启超。

李：为什么写他呢？

许：我想理解近代中国形成的过程，而且他精彩啊，很年轻就卷入到很大的历史浪潮里面，他怎么去面对这些东西，流亡日本后，怎么去理解那个变化的日本。他如果在这个时代可能也讲脱口秀、拍视频，他是一个对新的语言很敏感的人，我觉得现在中国的很多东西都跟他有关系。我一点不反对现代语言系统，只是它应该是更多的语言系统中的一部分，这样也会更健康地成长。

李：我明白，我的感触还好，因为我确实能接触到不同的语言体系、不同的思维方式，参差多态。世界上的所有历史时代里，你最喜欢哪个？

许：我当然喜欢六十年代的美国了。

李：你这不是挺喜欢快乐的吗？

许：我是一个生活很开心的人。我也喜欢十九世纪末的维也纳，我喜欢的可能真的是变革。

李：我特别能理解，旅游的话，我的第一志愿是去六十年代的美国玩一圈，但我不想在那种浪潮里生活。我喜欢稳定的大都市，喜欢打开手机叫外卖，享受这种现代化，享受安全。如果明天你告诉我外卖都不能叫了，我就受不了了，所以我说我懦弱嘛，我连这点牺牲都不愿意做。我是真的享受这个时代，然后在这里面给自己找点事做，我不想去浪潮中做水花。

许：不向往那个时代？

李：可以去旅游。

许：我觉得这还是有区别的。我到现在也很渴望另一个时代，很渴望我认为更伟大的事物，我希望能接近它们，比如说我见到白先勇先生，内心充满了很多东西。

李：在我有限的见识里，我的观点是所有的时代都是一个德行。

许：这个让我很意外，我觉得有挺明显的区别，有些时代就是更好。

李：你要说更好，我真的觉得现在最好，此时此刻是最好的。

许：如果过了一年，大众欣赏的方向突然发生很大的变化，觉得你一点都不好笑了，然后你被他们忘记了，你怎么办？

李：无所谓。我的脑子里从来没有过在这个时代留下痕迹的想法。我发现这是我跟很多人不同的地方。我第一次意识到这个是因为冯唐，他说他给自己起笔名叫冯唐，就是因为要用文字打败时间，他想在历史上留下自己的东西。为什么要让别人知道？我完全没有这个想法，我就想每一天都开心。

许：什么事让你不开心呢？

李：挺多的。开心和不开心，其实同时在我的体内。很多人问我，你是一个丧的人，还是一个开心的人？我说我真的是同时的。我开心就是我起来了，跟我很喜欢的康永哥录个节目，晚上喝酒接受许知远老师的采访，同时又有不开心，因为下午对我来说是工作，我不喜欢工作，所以开心和不开心是同在的。

许：你觉得康永哪一点厉害？

李：我特别喜欢他，他世家出身，拥有那种生长环境、知识储备和成功的事业，是非常有资格有优越感的，完全有资格在气势上压你，但是他没有，他就是让你舒服，谁跟他聊天都能聊进去。他就像一个沙发，而且我也看不出他在压抑自己的痕迹，他是真的活得这么舒服。我很喜欢，很佩服。

许：你想成为一个沙发吗？

李：我做不到，也不渴望，我是必须有刺的人，只不过刺比较软。

许：那马东呢？

李：马东就是聪明人，你看《奇葩说》挺有意思，蔡康永、马东、高晓松，他们三个人在我眼里是能量块的感觉。

许：顺序是什么？

李：蔡康永、马东、高晓松，能量块蹭蹭上去的。高晓松其实跟蔡康永很像，但他们的人格完全相反，他们的活法、对人的态度、对世界的态度完全不同。

许：但是对你来说，能量块最高的是高晓松。

李：他能量高，频率高，我并不喜欢能量太高的人，累。我觉得你这个能量就挺舒服的。

许：碰到高频的人时，你是什么样的？沉默？

李：就是累。我不会康永哥那种与人相处的方式，我是属于你让我不舒服，我一定要把你弄下去才得劲，但是过后想想特别傻，何必呢。

我是靠别人喜欢赏饭吃的，任何评价我都能接受

许：大家为什么会对吐槽那么感兴趣？跟普遍的无力感有关系吗？

李：为什么我说所有时代都是一个德行，因为你不用把它放在时代的框架里看。为什么现在的人喜欢《吐槽大会》，我觉得如果你做得够好笑、够优秀，所有人都会喜欢的。我回唐朝做一个逗笑演员，把李白按那儿一顿吐槽，说你怎么那么爱当官呢，我觉得大家也能笑，其实《世说新语》里好多这种东西。

许：你认为现在的笑点跟什么有关系呢？

李：为了研究幽默、笑，我也读了一些书，笑是有生理上的解释的，一个现在公认的解释叫恐惧解除，你发现恐惧没有了，就哈哈笑了。吐槽也一样，我说许知远是伪知识分子但长得确实帅，前半句是很吓人的，你怎么当人面这么说话呢，后面半句绕回来了。除此还有好多别的解释，有一种认为笑与新知相关，是人对自己的一种奖励。在进化的过程中人类要生存，要掌握知识，一旦掌握了一个新知你就开心，表现为笑。笑话是一样的，笑话的原理就是在有限的时间里给你一个新知，通过意外的手段也好，通过前后的铺陈和反转也好，深层的生物上的动因是因为你在这个笑话里获得了一个新知，是本能的对自己的奖励。

许：你既写诗又写笑话，对你来说这两者有关系吗？

李：有，关系就是需要才华，其次就是需要敏锐和敏感。成为好的喜剧工作者，同成为好的诗人一样，必须要敏感，对我来说这就是共性。说喜剧工作者都不开心，说喜剧的背后是悲剧，说做喜剧给你做忧伤了，这是很正常的，因为我是一个敏感的人。

许：你的名声起来得还是挺快的，随之而来的还有金钱。这种速度对你来说是什么感觉？或者说，你什么时候突然意识到自己火了？

李：我到现在都没有意识到这个事，我很享受这一切。但是也还好，因为我很早就体会过成名的感觉。以前我自己写段子，零零散散发，然后有好事者给整理成了一大篇，有一段时间网上所有人都在转，我甚至在一些不健康的网站上看到过，那种感觉是很冲击的，你突然看到自己写的东西，那就是成名的感觉，挺享受的，但也很苦恼，因为会吸引过来很多我不喜欢的人。我那个时候还矫情，还介意，不喜欢讨厌的人关注我、喜欢我，现在过去了。

许：对金钱的感觉呢？

李：也挺麻木的，我也没有那么有钱。我可能更有钱了能有更大的感受。我讲一个王思聪的事，这个事让我特别感慨。你听过一首歌叫《新鸳鸯蝴蝶梦》吗？里面有句歌词，“谁又能摆脱人世间的悲哀”。我在KTV听到王思聪唱这句词，我知道这是我给自己的象征感，他可能就是随便唱一下，但是那一幕对我来说是有冲击力的，我觉得他唱这句词太有说服力了，那确实没人能摆脱了，那就这样吧。

许：他是怎么样的一个人呢？

李：他挺好的，很真实，在他的位置做一个真实的人其实很难。大家觉得你纨绔子弟，天天口无遮拦，多少纨绔子弟都遮拦得好好的，我觉得他还愿意出来口无遮拦，这是很可贵的一件事。

许：你期待他做一个更高级的人吗？

李：我不期待，我不会绑架别人。

许：或者说，你认为金钱有责任吗？

李：说实话，我觉得没有。因为我是相信市场经济的，在健康的市场经济里，一个人如果赚到了金钱，就说明他已经为这个世界履行过责任了。大家不要那么苛刻，很多人说有钱就应该捐出来，有钱就应该有更强的责任感，我觉得乔布斯挣多少钱都不为过。

许：对你来说，什么评价是特别苛刻的？

李：我无所谓了，因为我是艺人我服气，我是艺人我得听。

许：艺人到底是什么？

李：现在我觉得靠别人喜欢赏饭吃的，那就是艺人。所以人家要是对我要求苛刻，那是他的权利，我能做的最多就是不理他，但我不能说你凭什么骂我，我没有这个资格和立场。成熟的、健康的观众也应该有素质，不喜欢就不看。

许：让你最不舒服的评价是什么呢？

李：现在陌生人的评价我都能接受。但是我敬佩的人，比如说我很看重、很喜欢的人说我的书写得不好，我肯定会难受，但是还没有经历过，因为成熟的人不喜欢你也不会这样告诉你的，他不看不就完了。

许：你想成为一个成熟的人吗？

李：我一直都追求成熟，我年轻的时候就不太喜欢年轻人。

另外就是，像我这种性格的人，身边有很多很刻薄的朋友，他们对你是颇有微辞的，听说我居然能上《十三邀》，想让我帮他们问几个问题。作为一个愤怒的或者说关心这个时代的知识分子，你有没有想过批判的对象太过虚幻飘渺，变成自说自话？

许：如果你跟我交流了，我们坐这儿聊天了，就不会这么觉得了。

李：我觉得你说话很正常。你怎么看待你的模仿者？因为真的有人模仿你说话，这就不正常了。

许：也有很多人模仿你讲笑话。

李：所以这是不可控的。你是不是一个忧伤的中年人？

许：我觉得我欢乐的时间比忧伤的时间多得多。

李：如果不是的话，为什么你总要给人一种忧伤的错觉？

许：我害羞，不好意思我就会紧张，我不喜欢镜头，不喜欢在人群之中，我是独处的人，是在很小的朋友圈子中间的人，所以我会紧张后面的镜头，会不喜欢被别人看着，但我又想尝试理解你是怎么回事。

李：我以前特别讨厌镜头，连自拍都不发，用社交媒体好多年，从来不会把自己的照片发出去。我还讨厌的一个事就是染发，我觉得人染头发特别蠢。然后我就染了个发，拍了个自拍，发了个微博，我就挑战自己。

许：我那么讨厌镜头，那么不喜欢大众娱乐，但我还见了你和马东，不是挑战自我吗？

李：我后来适应了镜头，反而有一种感受，觉得我在镜头前和舞台上能说真话，说我在生活中说不了的东西。这是我的体会。在舞台上，我有时候说一些很黑色的东西，观众哈哈大笑，但我知道我其实是在说真的，这种感觉特别开心。

许：好像我基本是在表达自己的想法，这样也挺无聊的是不是？

李：我觉得可能是来源于对你的误解，你会不会殉道？

许：我不会，我是享乐主义者。其实我比你过得开心多了，某种意义上。

李：对，但该说的我也都说了。你反感或者对现代科技发展有些莫名其妙的忧虑吗？

许：当然有。

李：那么你又是如何坦然地生活在大城市，过着现代人的生活呢？

许：你是一个矛盾的人，你可以同时欢乐和悲伤，为什么不能同时忧虑和享受呢？

李：我太成功了，我把许知远老师绕进去了。

很多人都称呼它为沮丧，对我们来说就是生活

许：你喜欢什么样的女人呢？

李：好看的。我再教你一个事，其实女人这个词有点油腻。

许：为什么？

李：我也不知道为什么，但是你相信我，我是做大众娱乐的，而且研究口语，女人这个词，男的使用起来就会油腻，尤其是像你这个年纪的人。虽然你是真诚、天真的一个人，但是隔了一个屏幕，观众一看就觉得你怎么那么恶心。这就是大众娱乐。

许：你担心过对这样的方式太熟练后，你会真的被完全规训，会丧失很多东西吗？

李：太难了，谁能把我规训了。你做自己可以，但是就赚不到钱，还得被人骂。你之前做过一期俞飞鸿，争议很大，很多人对你的评价就是猥琐，但我觉得其实是语言的问题。

许：我不知道，因为我没看俞飞鸿那期，赞美一个女人怎么了？我就觉得很奇怪。你肯定也经常被骂，被骂是什么感觉？

李：正常，吃这碗饭就是正常，都接受了。这一集播出我保证你不会被骂了。

许：为什么？

李：因为有我。我会反衬着你，我是一个讨人厌的角色，我现在以一种不是很礼貌的方式说一个比我年长、比我资历深的人，大众都觉得我这样不好，怎么能这样对许知远呢。

许：我也不是弱者群体，有什么关系呢？

李：你是自己的强者。

许：你真以为你是大众的强者？

李：还行吧。

许：我二十七八岁时可比你厉害多了。

李：没有人会在意实话的。像你这样很真诚地说，“我二十七八岁的时候比你牛多了”，这是很危险的。

许：我不在乎。我对我的生命力有信心，有一天这些东西都烟消云散了，我还在，我就是这样的。

李：我的自信可能就来自，随时做好准备烟消云散了。

许：那挺厉害的。

李：我从小就这么想。马东老师说他底色悲凉，我再强调一遍，不享受忧伤，我觉得忧伤不牛，悲凉也不牛，牛在于你真的做出东西来。如果说创作作品的话，牛在于你真让人喜欢，让人开心，我觉得这些是有价值的，享受忧伤、底色悲凉都是自我感动。

许：可能我对悲凉这种词存疑吧。

李：我能理解。我为什么强调说要活出来而不是想出来，我特别希望活得流于表面，不希望还有什么更深刻的东西。

许：对我影响最大的思想家之一是以赛亚·伯林，他有句名言说，“我为什么那么开心，因为我生活在浅薄里”。

李：那行，我借用一下，我就是想活在浅薄里，我随时准备好烟消云散。

许：我反而觉得我是真正活在浅薄里的。

李：你说一切都没有了，你还能留得下来，那是很深的东西了。

许：这是很浅的东西了，这是一个非常本能性的东西。你觉得美式脱口秀和你们的脱口秀之间的关系是什么？

李：我们是学人家。

许：你学人家的形式，要找到本土的点，这些点的区别在哪里？

李：我们做脱口秀，还是在摸索。美国有一个我很喜欢的人，叫宋飞[57]，他的脱口秀干干净净，我的形式就是学他，当然我学不到那么厉害。我会加入一些自己的表演、自己的价值观、自己的风格，但他是榜样。以喜剧来说，我个人的创作标准是这样的，我对用黄色、敏感的话题逗笑人有点脱感，我还是喜欢实实在在的、创作出来的段子，这是我自己的喜剧追求。

许：你的笑跟德云社、赵本山的笑，跟其他的笑有不一样吗？

李：笑对我来说都一样，喜剧的内核就是好笑，你用你的方式逗大家笑，那是你找到了你的观感。

创作者分析的只有一件事，怎么让自己更好笑。对我来说，我从来不去分析观众觉得什么好笑，没有意义，说得大一点，我是艺术家，艺术行业都这样。

许：我的意思是你的自觉性会让你意识到你身上什么东西是特别的。

李：我能意识到，但说不出来，这就是创作的东西。我最后的追求就是我一说话你就笑，这是无法分析的，但是在这个过程中，我有很多技巧性的东西。现在的年轻观众觉得什么好笑，我也不可能去写出一个段子迎合这个，年轻人最讨厌的就是你迎合他。

许：你怎么看Papi酱呢？

李：我了解这个行业，我不喜欢那种喜剧节奏，但我能理解它为什么火了。其实用Papi酱那种节奏说话拍视频的人很多，在我的观感里，她还是赢在有文化上。她虽然用一种看起来很浮夸、很没文化的形式，但她的视频真的是有内容的，她说的东西是能引起共鸣的，是能抓住你的心理的。我只是不喜欢那个节奏，看着累，我喜欢慢一点的东西。

许：你觉得脱口秀这几年为什么突然变了呢？

李：时代发展，用他们投资圈的话来说就是消费升级。为什么我说这个时代真挺好的，我觉得我要是在晚清，早死了。

许：为什么？

李：因为我懦弱，我的脾气、我的性格、我对人的不合作……

许：我们北大人比较自恋，觉得自己肯定是塑造时代的人。

李：我有一个特别遗憾的事，就是我没读过名校。我觉得我智力没问题，就是太懒惰太叛逆，太反感学习了。很后悔，因为有一些眼界的问题，不是成年之后可以弥补的。

许：这个是不是困扰你的事情？

李：有点困扰。人的欲求是无尽的。

许：正是因为这个东西，生活才变得有意思起来。

李：咱俩不太一样，你是一个享乐派，喜欢生活，我很长一段时间觉得什么都没劲，后来逼迫自己，把自己扔出来，我要对别人负责任，这样就有人在屁股后面踹我，有人踹我，就可以奋进、前行，然后让自己想很多事情，比如说想喝酒，我就要喝贵的酒。

许：为什么要喝贵的酒？

李：就是逼迫自己。因为我喝三块钱一瓶的啤酒确实也很开心，但我觉得这样下去是不是就完了，我就回内蒙，自己找个屋，喝一辈子啤酒，喝到四十岁可能就死了，也行。最可怕的就是这个“也行”。在我心里，这种选择真的行，但理智上知道这不好，不快乐，对家人也不负责任，所以我一定要变成现在这样，才能健康地活着。

我有几个亲戚就是喝酒喝死了，很多内蒙人都这样。东北人也一样，很多人都称呼它为沮丧，对我们来说就是生活，我们不喝酒喝死，还能怎么死。

许：“丧”为什么在这代人里就这么受欢迎呢？

李：听起来酷。我觉得是一种语言。如果有人说我丧，我都会刻意排斥这种事情。因为我真的觉得这不牛，能带给别人什么，这才牛。如果我丧的同时，能让别人笑了，我觉得这个是我值得拿出来说一说的事。有一句话是“生活在别处”，我被这句话害惨了。

许：我到现在都是生活在别处的人，一直被害着。

李：生活就在这儿，他人是你的一切，这是我现在的理解。

许：你分析一下，为什么我一直是这样呢？

李：太顺利了。其实我也挺顺的，不过跟你没法比。你最红、最为人熟知的那些文章，是让人看不到幽默感的。偏见就是这么形成的。我认为你的生活在世俗意义上都是成功的。

许：我在世俗意义上一直很成功。

李：对我们的观感来说这个就是别扭。用我们大众娱乐的话说，你的人设崩了，因为你的人设是一个苦大仇深的反抗者形象，但其实你该享受的都享受了。如果对你了解深入了，这是自洽的。

许：我可能把这种人设和误解视为理解力的低下。

李：你不能这么说观众，因为人都是这样，就看两眼，贴几个标签。你以为我的读者或者观众理解我吗，不可能的。

许：你最讨厌的标签是什么？我先跟你说说我的，我最烦别人说我苦大仇深，我是一个享乐主义者。

李：我知道。我以前最反感的标签是段子手，我现在都能接受，把这些东西拿过来消解掉，包括正能量这个词。

许：有意思，我们的谈话也帮助我了解自我。

李：谈话就是这样，最好的谈话者就是像镜子一样。

许：有一个人能做你的镜子是很难的一件事。谁是你的镜子呢？池子？

李：池子不是，可能是王建国[58]吧，我俩总在一起喝酒。他巨丧，一点都不享乐，每天都极度痛苦，但是他坚持，他的妥协比我的要少很多。

我想活在我的写作里，
幻觉就是我的逃生舱

许：为什么我这么一个享乐主义者，会给大家苦大仇深的印象呢？

李：因为你写的文章别人看不懂。

许：但是在我的系统里面，这样的表达是非常正常的。你的语言挺干净的。

李：我是个作家，我对语言的洁癖很严重。这几年好多了，以前是严格不使用网络用语，脏话很少，严格限制自己使用一些词汇。如果你问我生活在哪个时代，写作对我来说就是我的那个时代，我想生活在我的写作里。对我来说，不存在的幻觉是最好的，它是我的一个逃生舱。

许：但也不能全部是它，你也受不了。你知道我为什么做这个节目了吗？

李：我能理解，人还是得出来，人是社会动物，是为了别人活的，你充分自洽地活在自己的精神世界里，你就死了。

许：问题是我不相信充分的自洽，没有自洽这个东西存在，都是自我欺骗、自我麻醉了以后才相信自洽。

李：你这么理解也行，我麻醉得挺好，我觉得你麻醉得也挺好，你这自信，你这心态。

许：因为我没跟你表现累的心态。

李：你是害怕吗，还是介意，还是不熟？

许：可能我们之间仍然不是我最放松的状态吧。有些点让我特别欢愉，那一刻我就彻底地放松。崇高的、壮丽的、悲壮的，那些事物让我真正地陶醉。

李：你真是个年轻人。我还是少年的时候就很反感这种壮丽、崇高，我不喜欢站在高处的人，我一定要把他弄下来，我就是那个扔鸡蛋的人。

许：我对你挺好奇的，我反省自己，觉得我是僵化了。李：这是很多人对你的批评。可能攻击是人的天性之一。

许：你会担心攻击到别人吗？

李：我担心，像刚刚跟你聊天，有一些话我是警惕的，我不是把你说难受了我就得劲的那种人，我要说我的所思所想，不说假话，不拍你马屁，还让你开心，我就要想方式、想分寸，想怎么用笑声包装它，我不是一个有恶意的人。

许：你什么时候会有恶意？

李：有人惹我，我就一定是充满恶意的，一定要报复才行。你没惹我我没有恶意，我有很多偏见、刻薄，但是恶意这个东西真挺少的。

许：为什么我一点刻薄都没有呢？如果我对你刻薄一点，我会很不舒服，所以即使别人怎么说，我也不好意思回驳他。

李：这是你的可贵之处，比如马东说你自恋，你当时没有回他一句，说“你穿得花里胡哨的谁自恋”，你没回这句。

许：我不好意思回他的，我说不出口。

李：这是可贵的地方。完全不用难过。你也值得为这件事自恋。

许：其实我本质上是一个挺不自恋的人。我是真诚地对他人感兴趣的人，不愿意谈论自己，今天是我谈自己谈得最多的一次了，可能因为我们是在聊天。

李：我能感受到。我没有榜样，人没有偶像是很可悲的一件事情，我度过了一个没有偶像的青春期。青春期的时候觉得很骄傲，但是现在想想很蠢。我特别羡慕那种激动的感觉，像你说你见到白先勇，我从来没有过。我见到佛祖可能有，但是也未必，可能也就是像咱俩坐这儿聊会儿天，说你怎么想的去树底下坐那么多天，他可能说一堆印度话我也听不懂。这可能就是结局。

许：对你来说，吴宗宪怎么样？

李：很喜欢。我小时候生活在厂矿还有牧区，这种偏僻地方的电视，可以用卫星接收各种信号。我们在自己的牧场架个锅收信号，可以看到吴宗宪、蔡康永他们的节目。我觉得太逗了，对我真的挺震撼的。现在作为从业者回忆起来，为什么我那么喜欢吴宗宪，其实是因为他带给了我那种嘻嘻哈哈说出真话的感觉，我现在学的其实也是这种。

许：如果不嘻嘻哈哈说真话又怎么样呢？

李：就是像你这样被人骂。你知道你怎么解救自己么，你和咱们全中国的人每人面谈一遍，大家都会喜欢你的，但是你做不到，没有这个

机会。

许：挺妙的。

李：吴宗宪就是当面说一些不能说的话，然后用幽默的东西一笑过去。上节目的女明星他非礼人家，那种东西抛开镜头、抛开舞台都是性骚扰，但在镜头前就没事，我觉得太厉害了。我现在做的也是这样，镜头给我了自由，舞台给了我自由，因为大家都知道你是在虚拟情节。在古希腊，戏剧承载了这种功能，归根结底我刚刚说的这种感觉就是戏剧的一种功能。舞台归根结底就是幻觉，戏剧、镜头都是幻觉，我享受这个东西，我不用负责任。

许：但古希腊最被记住的是苏格拉底，是让他们不舒服的人。你不觉得最后真正获胜的人，是摩擦的，是粗粝的，是碰撞的吗？那种特别容易被包装、被当下接受的事物，结果就是被迅速遗忘了，一定是这样的。

李：你可以这么理解，每种思想、每种活法都要有人传承，他也动过这个念头吧，不然他较劲给谁看。但我在欢场里，我享受了，我得到了，我离开了，我想做这样的人。

许：为什么喜欢布考斯基[59]？除了他是酒鬼以外。

李：就是酒鬼。其实我最喜欢的还是布考斯基那种纯自我，瞎写。我最羡慕的状态是那样的。

许：但他非常努力。

李：他肯定努力，做了那么多那样的工作，但是他的写作感觉没有在精修或者追求结构这种东西。

许：因为在他之前的西方文学传统的结构太完整了，他要反抗这种结构。

李：我挺喜欢他的，但可能我最喜欢的小说家还是马尔克斯。

许：他完美，他像上帝一样在写。

李：马尔克斯就是让你看完就永远不想写东西的人，布考斯基就是看完你就想写东西。

许：这都是伟大的作家，是两种不同的类型。你想成为哪样的人？让别人看完之后也想做脱口秀，还是看完之后根本干不了这个事？

李：让你看完笑，我想的就是一件事。

许：那在写作方面呢？

李：写作上我放弃任何目标，我只要自己开心，就是给自己留一块地，留一个想去的时代。完全不在意别人喜不喜欢，自己写爽了就好了。但脱口秀不能这样，脱口秀一定要让别人开心。你觉得我真的喜欢大众娱乐吗？

许：我知道你不喜欢。

李：我需要，我真的需要。不只是金钱上的需要，是我的人生需要。我很感恩喜欢我的观众，爱看我的人，他们让我活下去。可能在这个层面上我比你脆弱多了。

Chapter 11 深夜情感电台

做电台就好比戴着镣铐跳舞

万峰

1946年生于北京，小学时随母亲到福建厦门定居

1968年北京林学院毕业，被派遣到青海唐古拉山的一个供销社当营业员

1978年考上内蒙古大学汉语言文学专业的研究生

1988年进入浙江人民广播电台工作

1996年开始担任性教育节目《伊甸园信箱》的主持人

胡晓梅

1971年生于江西丰城

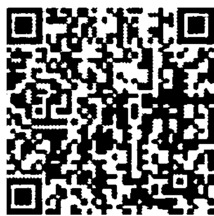
1992年至2007年主持的电台节目《夜空不寂寞》在深圳保持了连续十五年的最高收听纪录，被誉为中国南方的广播奇迹

叶文

1977年生于黑龙江鹤岗

1999年毕业于黑龙江大学历史系，毕业后进入黑龙江人民广播电台工作

2005年担任《叶文有话要说》节目的制作人与主持人



扫码观看视频

在哈尔滨叶文的直播间，听到蜂拥而入的热线电话，讲述着从老公外遇到婆媳不和的故事。那真是令我震惊的一刻，仿佛所有世间琐事，皆涌到这窄小的房间里，令人窒息。你感到生活单调且黏稠，你被困在其中，动弹不得。

在上海的图书城，万峰与我在书架中逡巡。他翻起一本诗词理论，说起曾与钱钟书、与叶嘉莹的通信。那是二十世纪八十年代初，他还在内蒙古大学就读。这也是温暖与惊奇的一刻，我从未意识到这位夜间情感热线的主持人与学术世界同样紧密相连。或许正是这种相连，令万峰与众不同，他有着自觉的启蒙意识，从年轻时代起，他就清楚地意识到，性从来不仅是性，它有关个人觉醒、对世界的认知。

在深圳一栋写字楼的露台上，胡晓梅回忆起每个夜晚接通热线的景象。那么多电话、麻袋装'的信件，都纷纷向她诉说自己的幸福与不幸，渴望被倾听、理解。对此，这个江西来的姑娘既兴奋，又感到压力重重。

《叶文有话要说》、《伊甸园信箱》与《夜空不寂寞》，都曾是影响巨大的夜间电台节目。从东北到华东再到华南，它们曾抚慰了千万寂寞的、受困的灵魂。情感总要找到某种方式释放，获得宣泄与平衡。人们可能跟牧师忏悔，可以向心理医生倾诉，可以在推杯换盏中哭泣，释放自己。某种意义上，电台主播就是我们时代的牧师与心理医生，他们疏导、抚慰人心。

地域与时间，也造就了他们的独特风格。成长于互联网时代的叶文，直接、笃定，日常生活气息浓厚，确信自己的声音可以帮到需要她的人；万峰与思想解放的潮流相关，他对两性关系的答疑解惑影响了一代人对性与爱的看法；离开话筒很久的胡晓梅，曾是广东打工青年的最爱，她富有文学气质，时常感到自己的无力。

他们影响观众，也被观众所塑造。在节目创办一段时间后，他们都选择更直接鲜明的风格，不无粗暴与火药味。这种话语方式的转变出于何种原因？多年来在黑暗中倾听人们心底最隐秘的话语，这给他们的思维与情感带来怎样的影响？

我对此充满好奇。

得时不时忘记麦克风，不能被它束缚

万峰

著名情感电台主持人，“电波怒汉”

许：青海那段经历对你的影响大吗？

万：这辈子都忘不了。我是1968年12月到青海的，1978年10月份走的，差不多整整十年，其中三年半是在海拔四千七百米左右的唐古拉山。

我大学毕业的时候不是像后来按照专业分配工作，“文革”一来，我们专业都没学完，所以最后分配时没法按专业。不过本科我念了两年了，基本课都学完了。

许：那时候想做什么呢？在二十多岁的时候，对未来有什么想象呢？

万：因为我小时候身体不好，我妈妈就希望我当医生。我呢，还真不想学医，怕打针啊！可是被逼得没办法了，考大学的时候，我填志愿，第一个是中国医科大学北京医学院，第二个是上海医学院。可是上初中的时候呢，我迷上了画画，集美中学有很好的画室，我们几个小鬼整整画了三年素描，画石膏像。我想考美院，结果我妈妈恨死了，认为画画是不人流的，把我揍了一顿。

既然不让上美院，那我就想学一个跟画画沾边的专业吧！到了高三填志愿的时候，我瞒着我妈妈，把第八个志愿的北京林学院提到了第三个，我填的是当时全国唯一的园林系。园林系的园林专业，全国独一份，它要有绘画基础。可是没想到后来学校通知我因为成绩很好，第一批录取了。我一看是北京林学院，不错嘛！可是不是园林系，到了学校一问，才知道给调到了水土保持专业。

后来1977年恢复高考，我考南京师院的研究生，没考上。第二年考内蒙古大学就考上了。



许：当时为什么选中文系呢？

万：因为我一直喜欢古典文学。上高中的时候，我买了《李白诗选》《杜甫诗选》《白居易诗选》《中国文学史》之类的，在唐古拉山不是没事干嘛，我没事就翻翻看看。当时我就算想回林学院回炉也不行了，专业忘光了，我又不感兴趣，想想还是学古典诗词吧！

许：那时候念研究生是三年吧？

万：研究生念了四年，还到南开听过课。那四年对我影响非常大，总算是比较系统地学习了。我自认为不是做学问的人，我的感性、形象思维可以，逻辑思维不行，所以就不爱做学问写文章。我感兴趣的是现实的、鲜活的东西，我喜欢听广播。我从小就听广播，那时候动不动就听中央人民广播电视台的节目，所以印象很深。

许：除了小时候听广播，在青海有广播听吗？能听到些什么？

万：有啊！我一天到晚听收音机。全球的电台基本都能收到，没有干扰。

许：那时候想过要做一个广播电台的主持人吗？

万：没想过，那时候就考虑生存。我那时巴不得跳出青海回到华东

来，当个清洁工我都干。研究生毕业以后，我去了浙江省社会科学院，当学刊编辑。后来不想干了，我就要求调到浙江人民电视台，1988年正式入职的。我先是在总电视台里当编辑，后来当记者，主要是搞综艺。

许：你刚开始做电台节目的时候，听到自己的声音是什么感觉？

万：有时不愿意听自己的声音，不是很习惯。

许：你转行的时候，已经四十二岁了，等于是一个新的行业，你是发现自己有这个天赋吗？

万：没觉得有天赋，比方说那时候只想到电台工作，从来没想过要播音，为什么呢？我总觉得播音很神圣。

后来我跟领导要求去播音，他说你可以播吗？我说可以啊，你送我到广院培训半年。他说培什么训，干吗要学播音腔，你就这么说就好了嘛！我当时很不自信，我记得我第一次播音紧张得浑身出汗。

许：后来出现了《伊甸园信箱》那个节目，这个过程是怎么回事？

万：1992年以后，大概最早在上海、天津、广州开始开发午夜节目。既然是午夜播出，当然就首先考虑了两性关系，为什么呢？我们不是说中国的性教育一直很落后吗？那时候抓住了周恩来的一句话，他大概在六十年代初说过，中国要加强性教育。当然这一直实行不了。改革开放后，慢慢开始开放了，那么男女关系、两性关系、性知识也要开始传播。媒体胆子大了，就允许有所谓的性教育节目了，当然不敢公开说是性教育，我们是打着性教育的旗号，实际上都是谈情感，真正涉及男女两性关系还是少的。

许：你第一次在电台里面谈论男女知识是什么感觉？

万：那是不能乱聊的。一个是听众也不敢乱问，都是来问病，他不可能说“我跟我太太性生活怎么样”，现在有人问，以前不敢。就算有敢于谈两性的，也是一板一眼的，你听半天还不如看书去。我认为午夜节目首先要讲例子，要偏重于情感和关系，而不是讲医学上的知识。要了解深奥的医学知识，你找医生去。

再一个，午夜节目的节奏一定要快，你在那打太极，慢慢吞吞地侃大山，谁听啊。听众就希望听别的听众来问什么问题，看主持人怎么回答这个问题，短平快，这样人家才不睡觉。

许：这个风格你是什么时候意识到的？

万：我没有意识到，我就是很痛快，这是由我的性格决定的。我不爱跟你啰唆，我不乐意听别人这么慢慢吞吞的，我一定要活生生的例子。

许：所以你就希望快速地把表面撕掉，直接进入正题。

万：一针见血，别跟我拖。但是也要看你问的问题有没有水平，如果问题有水平，我们就是旗鼓相当地对话，那就好听了。所以导播接电话很重要，导播就是第一道编辑。刚开始的一个导播很好，他是初中学历的下岗工人，但他有生活经验，一听就知道这个人是不是来捣乱的。后来换了一个年轻女孩就不行了，接进来都是来捣乱的，那就不灵了。

许：那个时候进来的听众大部分是什么年纪？

万：当初还是年轻人和中年人多一点，老人不多。那时候我们的娱乐还是听广播为主，看电视还不是主要的，而且听广播最方便，所以我认为广播是消灭不了的，看电视怎么说你也得坐那吧！

许：那个时候你发现他们面临的问题普遍是什么呢？

万：普遍就是前列腺炎、不孕不育之类的，但是最多的还是情感问题，我爱他，他不爱我了，我追她半天怎么地了。

许：你觉得这二十年来，年轻人的情感问题变化大吗？

万：基本上还是那些问题。当然现在他不问病了，不会上来就说什么前列腺炎的。我们这个夜话，主要还是关于情感，当然也有工作上的问题。也有少数胆子大一点的，可能实在忍不住了，会有涉及性的问题，也有涉及同性恋的问题。

许：这是二十年前没有的问题。

万：以前不是没有，是不让说。以前认为这是变态、精神病、流氓，不让说。当然现在传统媒体也不让说的，但是网络可以，网络上我就跟你说这是正常的嘛！但是会说应该注意什么。

许：在《伊甸园信箱》的时期，就开始有媒体或听众形容你是“电波怒汉”，最初你听到这种形容的时候是什么感觉？

万：我也没觉得我特别容易发怒，因为我认为做电台就好像戴着镣铐跳舞，你要戴着镣铐跳，还要跳得美，很不容易的。后来记者采访我，我就说我作为媒体人，对着麦克风的时候，不能胡说八道，但是我时不时地也要忘记麦克风，不要为它束缚。只要我不触碰底线，我就把你当兄弟、当同事、当朋友、当小辈、当长辈来跟你交心。

不过我也搞不清楚我的态度什么时候就凶起来了。我其实很自然的。每次一听急了，我就说你混蛋，你臭流氓，你小流氓，当然再脏的话就不能骂了。

许：你会觉得你是中国社会的一个异端吗？

万：我倒不是什么异端，我还没有李银河那么激进吧！

许：从做《伊甸园信箱》开始，这个节目对你的改变大吗？

万：这个节目让我了解了人世间的人事百态，我要不做这么多节目，我还真不知道人世间有这么多事。

许：如果在言论上更自由的社会，你觉得你的节目会很不一样吗？

万：在更自由的社会，那就跟自己的学识有关了。比如外国人的性问题也很多的，但是他们胆子很大，如果我在那儿的话，我就入乡随俗大胆地说了。当然还有一个问题，我自己的知识要提升，如果我还是以在中国学到的这些知识来谈，那不行的，你就相对保守了，对不对？我的有些言论是从李银河的书里读到的，可能有些人觉得我胡说八道了，他们不懂。

许：我觉得一个社会对性的态度的成熟，是这个社会真正成熟的标志。在这个意义上，我们仍然处于一个非常初级的阶段，是吗？

万：但是你说初级也不对啊！现在的小家伙走得很远的，早恋已经很常见。上个礼拜还有一个小伙子问我，他说他喜欢公司一个同事，是个黑人女孩，很好，很可爱，悄悄跟她好了几年了，但他爸妈坚决不同意。现在的人都很开放了。

万：也不是说我支持不支持，世界就是如此。现在很多孩子不结婚，比方说我周围这些电视台的很多主持人，三四十岁不结婚的有的是啊。他们过得也有滋有味的，有时候我心里也在想，现在你们都挺风光的，如果再不考虑个人问题咋办？不咋办，人家不怕。

许：他们会有新的方式啊！为什么一定要结婚？

万：对啊！为什么一定要结婚呢？那天我就看见一篇文章，说我们现在的婚姻制度已经暗中发生改变了。比方说北欧有很多国家已经有不结婚的，就是同居，而且只要你同居关系稳定，这种关系已经得到政府的认可。还有这两天，我看一篇文章非常好，我还下载下来了，说今后可以不婚的，为什么一定要结婚呢？为什么我非得结婚才能生孩子？我不结婚也可以生孩子。

潘绥铭就说过嘛！他就说结婚凭什么要政府发结婚证啊？这是我们俩的事情。但是没办法，在现有的社会制度下，结婚必须得到政府的同意，它会给予你一定的保护、福利。不过也有专家学者说，今后的婚姻，比方说一两百年以后，到底会变成什么样我们想象不了，男男女女还会吃醋吗？

许：但是人又永远无法驱除那种占有欲。

万：但是我相信人类是有办法可以调剂的，那就慢慢来嘛！嫉妒心太强的，那你就进入婚姻，嫉妒心不强的，那你就可以放开。

许：做节目的时候，让你最困扰的是什么？

万：这就涉及一个节目的宗旨问题了。你刚刚问的问题实际上就是说，你这个节目能解决问题吗？我不是万能的，说句老话，你就是叫资深的心理学家来，他也未必能解决所有的问题。我一再强调，做这个节目，不仅仅是为了解决问题，解决问题是一小部分，它主要的目的是作为一个榜样，让大家看前车之鉴，让听众吸取教训。

许：你心中有没有一个特别具有榜样性的播音员或者主持人？

万：不是我吹牛，没有。比如我对《锵锵三人行》这个节目，就很不满意，我觉得窦文涛最大的一个毛病是他不了解老百姓想问什么，想知道什么。比如我在上海做医疗保健节目，我就比这些年轻的明星嘉宾有思路，我会提出其不意的问题，但是他们制片人不太懂，老是动不动请明星嘉宾。综艺你可以蹦蹦哒哒的，但知识性的节目，年轻人的知识和阅历还是不够，你说对不对？

许：对，尤其是生理保健知识，他们更不行了。

万：所以谈话节目必须对社会现象有所观察和剖析，光在那调侃没有用啊。或者肚子里有学问，但是倒不出来，上台之后不会说，也不行。再或者，他有学问但是不知道老百姓要听什么，那你有再大的学问也不合适。

许：你年轻的时候，因为各种原因接触这些东西都是很少的，到九十年代中后期的时候，其实已经开放很多了，但在节目的接触中你会觉得现在的年轻人怎么对情感、对性还这么的无知，这么的蒙昧吗？

万：当时包括到现在，很多人都自以为有性知识，但是他们有的是错误的性知识，而不是科学的性知识。性的问题是很复杂的，就情感问题和性的问题，我是越学越觉得深奥，越学越觉得复杂。

许：你希望晚生三四十年，活在一个更自由的年代吗？

万：从某种意义上说，现在是很好。我当初在唐古拉什么都没有，就听广播，八个样板戏。但是话说回来，人不可能挑选命运，我现在想如果我晚生五十年，也不过如此。现在年轻人有他们的困惑，他们的艰难，我们固然早生了，也有属于我们的幸与不幸，每个时代有每个时代不同的情况。但是你要问起，我也不说我后悔不后悔，我只有这么一个感慨：如果还有下辈子，我绝对不投胎做人了，我不想再来人间了，太

累了。

我只是个听故事的人，不企图为时代做总结

胡晓梅

著名情感电台主持人，作家

许：你停止做《夜空不寂寞》那个节目有十年了吧？

胡：有十年了。都不太想起，过去了。

许：你原来是这么拥抱未来的人。但那段时间不也是自己的生活吗？

胡：看你指的是什么了。那些在青春里奋斗过、经历过的事，是历历在目的，但如果你说是否怀念这个节目带给你的某一些东西，就没有。只是在那个过程当中，感受会比较强烈，但那都是别人的命运。

许：什么时候开始觉得疲倦的？

胡：没有新东西了。2005年左右吧。

许：是不是书写过之后，你就觉得消化掉了，它就结束了？

胡：就是我自己觉得，我能够把过去的东西梳理出来，然后就完成了。写完了就放下了。

许：还记得吗？做主持人之后接到第一个电话的时候。

胡：不太记得了。我只记得有一个师长，当时他不认识我，听完节目以后，他来找我说，你会成为这个城市最受欢迎的主持人，我很惶恐。我想可能是因为我说话的方式吧。因为我没有身份感，我没有专业院校出来的优越感。

许：也没有播音腔。

胡：对，我跟所有听节目的人是一样的，我们都是来这个城市寻找梦想的年轻人，经历一样的烦恼、困惑，心里面怀着一些愿望。

许：1992，1993年的时候，大家最普遍的困惑是什么呢？

胡：刚开始的时候，都还是年轻人寻梦的阶段，听众们在工作里面遇到老板的一些不公平的对待，然后大家就会互相鼓励，到后来慢慢地就变成一个以情感为主题的节目。

许：大概什么时候慢慢感觉到发生这样的一个变化？

胡：等我恋爱了以后吧。但是那个时候的广播，会有一个悖论，就是广播到底是喉舌，还是个人生活展示平台？你怎么能把一个公共话语的空间变成一个私人话语的空间？这个可能是一个比较大的争论。但是我觉得这个空间能用来做这个事情挺好的，这么多年轻人在这个城市，就有这么多的内心困扰，大家有一个公共空间可以互相交流，挺好的。我觉得这应该是这个平台最大的优势。



许：比如说一开始，他们问你关于寻梦的这些问题，包括职场遇到的问题，你也不太有经验，你怎么应对这些问题呢？

胡：其实很多时候别人给你打电话，只是为了倾诉。大家在一种共同的交流当中，会缓解这种焦虑，未必见得人家需要你什么建议。

许：到了1995年前后，你开始谈恋爱的时候，你的节目慢慢成了一个关于情感的节目，深圳成为世界工厂大概也是那个时候吧。当时的听众面临的最主要的问题是什么呢？

胡：最重要的一个就是到底是走还是留，还能在这个城市坚持下去吗？因为有很多的人，他们最终还是返回老家了。而正因为他们生活在

对未来的不确定里，所以会恐慌。恐慌的时候，人会渴望抓住一些类似爱情的东西，这样可以寻找到一个依靠吧。所以有的时候他们和我都在心里问，这是真的爱吗？还是只是因为需要？

许：你对权力关系这么敏感，跟那时候的工作经历有直接关系吗？因为你的书里也写到，很多听众算是处在权力结构之中的弱势群体。

胡：对权力敏感是因为，每个人都以为自己是个体的，但他后面其实负载了权力的某种胁迫。很多听众都有这样的个人际遇。

许：所以你对这种权力的支配开始感到愤怒？

胡：可能不能说是愤怒，而是觉得遗憾吧。其实人还是被很多东西支配着的。

许：那个时候你感觉到你在被什么支配呢？

胡：二十年前的我，可能是被一个愿望支配着吧，就是你想知道在声音的世界里能走多远，它能去到哪里。年复一年，日复一日地在黑夜里，在声音里，在别人的生活经历和内心的冲突里一直走，想知道顺着这条路可以走到哪里去。

许：当时觉得有哪些特别大的障碍呢？你有没有一些时刻觉得自己对听众的理解太浅了？

胡：有的时候会有无力感。比如说那时有一个听众很喜欢文学，她的信件里充满了对写作的渴望，你会觉得很亲近，觉得可以和她成为生活里的朋友。有一天这女孩告诉你，她要去追随一个笔友，那个笔友在另外一个城市，对方希望和她在一起，我们就约着一起在东门街吃了一顿饭。我不知道该不该留她，她是去追随爱情的，一个和她一样喜欢文字的人。人是不是应该勇敢一点？你不知道，就是有时候你对未来是看不见的，你不知道你该跟她说去还是留。撮终，有一天凌晨三四点钟，我的呼机不停地响，但是我不敢接，因为不知道大半夜有什么事，心里很恐慌。第二天天亮了，我才敢去面对这件事情，然后她的哥哥告诉我说，她自杀了。原来那个男孩还有很多这样的女笔友，以她的刚烈，她没有办法接受，她就用这种方式来报复。其实作为身处外围的人，你发现你可以做的很少，你也承受不起太多这样的东西。当她成为你的朋友，当她在你的生命里出现，然后又用一种彻底的方式消失，其实你是承受不起太多这样的东西的。

许：那应该是蛮重要的一个转折点。

胡：就是不能对自己有错觉，你能做的东西其实很少，所以要清楚自己的定位。我只是一个跟他们一样在这个城市里寻找梦想的人，也会经历烦恼、挣扎，也要坚强地走下去。在这个途中，我们以一种声音的

形式相遇，相互分享、倾诉和鼓励，就是这样而已。

许：所以你突然意识到，之前那两年里可能拥有的是一种虚幻的力量。

胡：对。

许：所以你对知识分子的批判，源于对自我批判的渴望和需求？

胡：你如果在一个平台上，被假设性地赋予了一个所谓导师的地位，假如你不够自知的话，你会对自己有错觉，你会要求自己绝对正确，不可以犯错，因为别人还要咨询你呢。所以就会有一些夜间谈话主持人自杀这样的事件，因为他不能原谅自己，他也是血肉之躯，也是普通的人，也会遭遇挫败。所以你要知道自己绝不可能永远正确，不能对自己有幻觉，有错误的要求和期许。

许：做节目的时候，为了让别人适应你，接受你，愿意袒露自己的一切，你要在极短的时间里通过声音跟一个人建立亲密感，这要怎么建立呢？

胡：让他感受到你的善意，让他觉得你不会耻笑他的贫寒，耻笑他的出身、阶层、地位和无知。对谈的时候是不能有优越感的。

许：那应该怎样倾听声音呢？

胡：对别人真的感兴趣。

许：人性里面让你最受不了的是什么？

胡：对他人的掠夺和戕害而不自知，充满着各种自我辩护的理由。

许：为什么会对这个那么敏感呢？

胡：就是生活里面每个人都会有自己的欲望，假如你为了这个欲望去付出代价，那是你应该的。但如果你枉顾其他人在这个过程当中受到的伤害和磨难，就是冷血。我觉得我很难去接受。

许：你最喜欢的品质是什么呢？

胡：独立思考吧，能够穿透表象独立思考的能力。

许：如果你现在回去看那个时代的晓梅是什么感觉呢？

胡：我觉得她好勇敢。

许：你觉得你没有那时候勇敢了是吗？

胡：对，有可能，因为有了很多的牵挂。

许：你怀念那种勇敢吗？

胡：时光不会回流，你往前走，你身上一定会有更多的担当，然后你要给生活挖好护城河，你不会再像当年那样，带四百五十块钱来闯深圳，天不怕地不怕。现在你会想到先把生活防护好，再去尝试追你的梦想。

许：如果做新的节目，你会把这些东西告诉年轻人吗？提醒他们要有自己的护城河。我想在1992、1993年的时候，你应该是会鼓励他们的吧？

胡：假如他在面临一种选择的时候，可能需要一些提醒，他自己其实也是知道的，只是说我去放大那个声音，就看他们愿意不愿意听了。

许：做节目的时候，你最经常做的妥协是什么呢？

胡：我的专制。

许：你说过你曾经想帮助一个女孩但没帮助成，某种意义上，你意识到了自己的局限性。你觉得自己还有这种专制的倾向吗？后来你改掉它了吗？

胡：没有完全改掉。

许：什么时候明确感觉到这种专制的力量？

胡：进入婚姻后吧。婚姻是两个人的步调的调整，一定不能是由你一个人定方向，用你的人生模板去要求对方。

许：这个反思就直接带到节目中了？但你也说过你在结婚之后的节目中，更多去苛责听众，或者直截了当地批评他们，这两者矛盾吗？

胡：可能因为觉得自己是过来人，但实际上在婚姻里面，谈不上过来人，因为你的婚姻还在行进当中，你也不能预测未来会怎样，两个人能否永远步调一致。谁敢说这样的话呢？假如可以，那是非常幸运的事情。

许：在那个十五年之中，你接了那么多电话，跟那么多人聊天，遇到过最大的挫败感是什么时候？

胡：有一个女孩给我打电话，倾诉她内心很多的死结。我安抚她，劝慰她，结果她开始依赖这个电话，她会要求我的导播每周或者每半个

月给她打一个电话，因为她这个时候需要交流。她还有自杀倾向，你会觉得你似乎是有这个义务的。对她来讲，每一次倾诉都是缓解，但那实际上应该是心理医生的工作，所以最终我们不再给她打电话。

有一天她拿了一瓶农药，就在我们电台门口的草地上喝了，我们只能紧急送她去医院洗胃。当她开始依赖这种倾诉的时候，会带来一个悖论：是这种依赖给她带来更深的痛苦，让她无法摆脱倾诉的欲望，还是她自身的痛苦使然？

许：你怎么去消解这些冲击呢？靠时间吗？

胡：其实很多心理专家自己也是需要寻找心理医生，相互倾诉的。同样是在接收很多负面的东西，他也会被带入其中，所以他需要另外一种帮助。

我跟我先生是2000年结的婚，我想，他在那个时候出现，对我是有拯救意味的。因为在此之前，我都生活在那个声音的世界里，是他把我带入现实生活中的。

许：那个声音的世界不管有多沉重、黑暗，或者残酷，它也构成一个很迷人的世界，有很奇怪的吸引力。你从中挣脱的过程应该经历了很多痛吧？

胡：对，实际上一个人是不能承受那么多的，你只是一个人而已。

许：2007年结束这个节目，跟不想继续承受这种重量是不是有很大关系？

胡：有，因为你十五年生活在黑暗当中，希望能有另外一种生活方式吧。

许：现在做新节目，困惑你的是什么呢？你会担心自己跟年轻一代处理情感的方式脱节吗？

胡：很好奇，所以想试试。

许：现在你的同事都是年轻孩子，二十出头的男孩女孩，他们会想跟你表达自己情感上的困惑吗？他们还有上一代人的那种倾诉的冲动吗？

胡：这么说吧，我感觉仿佛自己额头上就写着“接受倾诉”似的。前几天我陪一个朋友去证券公司，因为他以前用的是我的账户。他们就让我去房间里录一个视频，证明我知道规则诸如此类的。整个视频的时间是三分半钟，我在里面待了半个小时才出来，我朋友在外面已经等到疯掉了。他问我为什么那么久，我说在我们开始录之前，身边那个证券公司的女孩突然就哭了起来，跟我说我不干了，我不能再干了，我要辞

职。然后我们就没办法录了，我跟她谈了二十几分钟以后，我们才开始录的。那是一个很年轻的孩子，大概二十三岁，大学刚毕业一年多。她不知道我是谁，可能我身上有一种说不清的东西，会勾人家说话吧。

许：很奇妙的一个东西。

胡：对，所以这种能力，或者这种能量，我觉得可以再去释放和尝试。

许：我其实对你说的那种黑暗力量挺着迷的，因为我没进去过，没理解过那种东西，对我来说很神秘。

胡：对，那里有很强大的力量，但我不能满足于此，或者说沉溺于此。

许：那时候会做噩梦吗？

胡：有的时候会。

许：比如现在十年没做这个节目，这些黑暗偶尔还会找你吗？会进入你的思绪里吗？

胡：翻检旧物的时候会。比如那个自杀的女孩，她临走前给我留了一个音乐盒，我就尽量不要翻出来。

许：我想你意识到黑暗的时候，你也在努力建一个防火墙，防止这个东西穿过来。在遇到你先生之前，这个东西怎么建立？

胡：那个时候我还年轻，很多话题也没有走到那么深，因为没有能力走过去，那个时候的节目会更抒情一些吧。

许：比如说，你在自己的书里也提到那些女孩子在公司里面陷入具有剥削性质的性关系中，这些东西本来都可以剪掉，不一定非要说的。人在一种非常孤立的情况下，其实性是最好的慰藉。我2008年去过一次东莞，我想那个城市，这么大量的流动人口，彼此间很陌生，然后又进入一个非常流水线的生产空间里面，那种人被异化的感觉是非常强烈的。但其实有时候性是缓解这种异化，或者忘记这种异化最便捷的方式，因为性是真实的，温暖的，交流的，润滑的。那时候你会怎么想这些问题？

胡：这些关系也许在最开始时会表现得像你说的这样，是为了慰藉，但在这之后，它会呈现出另外的一面。

许：一种侵占，一种不对等，你觉得是这些东西吗？

胡：包括羞辱。这些东西出现的时候，人会付出另外一种代价，然后重新去审视自己的选择吧。这些不是由道德来指引的。

许：打电话进来的很多是弱势者，那有没有那种属于大家普遍认为是权力者的，他们来倾诉自己内心的困惑？

胡：在困顿当中的人可能更愿意倾诉吧，强势的人相对少，他不太愿意流露内心的软弱，或者在他处在统治地位的时候，不会去轻易暴露自己的软肋。但是如果一个工人讲述他对留在村里的女友的思念，和一个开豪车的男人跟我说他被他太太背叛了，对我来说这两者之间是没有区别的。在人性的层面上是没有区别的。哪种痛苦会比另一种更高级呢？在这个层面是没有高下之分的。

许：那时候你肯定去过很多次东莞吧？你就没想过去看看这些听众到底是什么样子的吗？

胡：去过很多地方，不止东莞，还有惠州，珠海。

许：那为什么不想去见见他们呢？

胡：他们都是声音啊。

许：如果你看到他们生活的环境，那个城市的面貌，那些夜晚，是不是会更容易理解他们呢？或者说你听到他们的声音流露的一切，你想知道他们生活在什么样的一个地方，为什么不会有这种好奇心呢？

胡：因为我们只是各自来深圳、来广东打拼的年轻人，大家在一个公共平台上相遇了就相遇了，就像你现在在一个公众号上看了一篇文章，下面有一大堆留言，有新疆的，有北京的，有上海的，大家在这个平台上相互交流，这公众号的作者他不一定要去每个地方都探访一遍吧。

许：但至少会对其中几个人感兴趣吧，他为什么留了这样的言，即使我不去，我也会感兴趣。就是说出于个人的好奇心，你没有兴趣去探究他们吗？

胡：没有。我不是纪录片导演，我只是一个听故事的人，我不企图去为时代做注脚，做代言，做总结。

我是一个非常优秀的“护士”，我都是一针见血

叶文

著名情感电台主持人，节目制作人

许：你大学学的专业毕业后本来应该干什么呢？

叶：可能是做一个文职秘书，或者做个老师。没当上老师，一直是我很遗憾的一件事，我特别想当老师。其实如果你不是专职老师，好为人师不是一件特别好的事情，但有时候真的是想分享。我觉得我现在做这个节目就是一种分享，我可以让很多孩子少走弯路。

许：为什么没去呢？

叶：没有学校要我呀。我们那一年毕业的时候找工作哪有这么容易呀。1999年那时，是第一年毕业不包分配，我们就到处自己找工作，电台是我找的最后一家。

许：那时候没想过去北京、上海、广州之类的地方吗？那时候很多东北年轻人毕业以后跑到那些地方。

叶：没想过。当时只要有单位要我，我就觉得已经很好了，我没有那么大的野心，我是一个对生活特别容易满足的人。

许：你现在回忆起来，那时候做一个主持人，你的感受是什么样的？

叶：我那个时候就告诉自己，尽量忘掉你的声音，你要知道你讲的内容才是最重要的。因为在那个时候，我觉得大家还有一个共识，就是做电台广播，声音好非常重要，追求的是字正腔圆，追求的是错误率低，错字率低。女主播的声音要柔美、动听、圆润。我这声音听着跟狼外婆似的，那时候觉得这是天然的劣势。

许：你认为你的声音让你不舒服，不满意？

叶：对呀，因为那个时候对主持人的要求是那样的，我就告诉自己说我可能不是声音最好的，但是我努力把节目做得有趣一点，也许就能弥补，所以就总在内容上下功夫。

许：做节目的时候，什么样的声音会特别触动你呢？

叶：真诚的声音。不真诚我会听得出来，他撒谎了我也会听出来。

许：会有人撒谎吗？

叶：有，很多。因为趋利避害是人的本能，比如有很多人在描述两个人争吵的时候，他会刻意地把不利于自己的那部分给藏起来，但我会很快就听出来。我们都有这么一个特点，只能看到别人身上的毛病和缺点，看不到自己的，我们不站在别人的角度考虑问题，大家都很自私。

因为做节目，我也看过很多关闭的窗户里面最黑暗的角落，我会惊讶，居然会有这样的人性。但是我知道它不是生活的全部，只不过这些藏在角落里的污垢被我看到了而已，职业使然。



许：这些东西是你最初做节目的时候没有想到的吧？

叶：没有，我其实是很简单的一个人。

许：第一次遇到这种冲击是什么感受？

叶：下节目之后，因为情绪真的是很激动，觉得堵得慌，我也吃不下东西，就绕着大楼跑，得跑上两圈，才能觉得自己松出一口气来。我那时候真是觉得听完了之后就是无法放松，也无法接受。我更无法接受的是有的人觉得这样的生活正常，可以过，可以凑合。

许：这种特别黑暗的东西会让你退却吗？

叶：你看我现在不挺好的吗？我从来没想过退却。既然我听到了，我知道了这种可怕的东西，我就一定要想办法。因为我们主持人是有话语权的，有这个话语权，你就有这个责任。《蜘蛛侠》当中不是有一句很有名的台词吗？“能力越大，责任越大。”我很幸运我坐在这个位置上，我有这个话筒，我就应该让更多的人知道这种事情不该发生，这种伤害不该发生，正确的处理方法是怎样的。

比如在婚姻当中，有很多女人对丈夫的冷落不满意，有的女人就出轨了，认为这样不仅可以让自己不会太失落，还可以有一种报复丈夫的快感。我要在节目里告诉大家，这是错的，你其实糟蹋的就是你自己，你糟蹋的是自己的人格和尊严，还有荣誉，除了证明你自己跟对方一样下作之外，什么也证明不了。那不是报复，那是自我放逐，是堕落。我跟听众说，你要用正确的方法来处理问题，比如你可以调整你们夫妻之间的关系，两个人可以谈，是不是？如果你谈了之后无效，那还可以分手，为什么要做外遇那种事情呢？你不解决问题，反而用这种破坏性的方式，就是你的人品问题。

许：为什么觉得外遇这么不可以原谅？

叶：因为它会带来伤害。我总觉得每个人确实是自由的，但是你自由的前提是不要伤害别人，外遇伤害的东西太多了，首当其冲的就是孩子。父母有外遇，孩子受到的那种冲击、痛苦，对他人生的改变，是所有自私的父母体会不到的，但是我知道。

许：那是不是因为社会压力，或者社会的宽容度不够带来的呢？比如说你在一个北欧社会里，可能大家都不结婚，但是双方有小孩子，然后彼此相对是一个开放的关系，大家也并不觉得有什么不健康的。

叶：我们不是那种文化。

许：对，所以是不是我们的习俗也在起作用？

叶：有的人确实跟我说过这种话题，但是我想，在绝大部分文化当

中，爱情都是有独占性和排他性的，无论你的观念进步到什么样的地步，这种独占性和排他性是不变的。所以你说文化不一样，我们的观念不够开放，可是爱情的本质是一样的，不是吗？

许：想占有对方是爱情的一个本质，但占有不到或者无法充分占有，也是爱情的一种本质。

叶：这不是爱情的本质，这是人性，是不是？它是人性的一部分，人性有光辉的一面，也有暗淡、阴暗的一面，我们要接纳这个事实，并且让大家把更多光亮的一面展现出来。

许：你在做节目时是否感觉到，在中国社会，女性缺乏独立意识和自我意识，很大程度上是现在很多情感生活不幸的源泉？

叶：这是很大的一个原因。有一次有个女孩问我，她说我怎么才能够避免像你节目当中那些不幸的女性身上发生的事情。我说你找对象之前，首先要认清自己是什么样的人，因为在心理学上"我"是一切的根源；然后你要知道对方是什么样的人。如果把这两样都搞清楚了，我觉得就不会出现什么问题。大部分人一开始就要提条件，但自己是什么样的人并不知道。所以就像我刚才说的那样，本质上我们问题的根源都是我们在情感当中太自私了。

许：对他人缺乏理解能力？

叶：对，就是很难理解别人，界限感不是很清晰。

许：一开始碰到这种特别黑暗的东西，是靠跑圈释放，后来怎么办？

叶：后来我就习惯了我听到的这些东西，我更多在想的是怎么去给别人一个好的建议，我始终坚信方法总比问题多，只要是去直面这个问题，想办法去解决，改变自己，肯定会有收效的。你没发现我们周围的人更多的不是改变不了，而是不想改变？有的小三就跟我说，姐，我知道我是错的，可我离不开他。我说少跟我来这套，你就是不想离开他。人的生活就是这样，改变自己很重要。我就是告诉大家，你可以拥有幸福，只要你愿意去改变；而且我也告诉大家，改变别人是极不容易的，没有人轻易地会被别人改变，生活习惯、意识、价值观，那就更是坚如磐石的东西，我们能改变的只有自己，通过改变我们自己，去影响他人。

许：从2005年开始，做了一两年之后，你会意识到这个节目是非常受欢迎的，这种意识对你来说是什么样的感受？

叶：其实他们总说我是一个不自信的人，我确实是，我只管低头干活，没有在意它就是。

许：那你是什么时候知道，基本上全城的人都会听这个节目的？

叶：我好像知道得挺晚的。我是真没想到有这么多人听，到现在为止，我也没觉得家喻户晓怎么样，这不是我关注的重点，我只关注我做节目的时候我和对方的感觉。有一段时间我会好好重新整理一下自己的思路，我的思路一定要主流，不能偏激，因此我就要求我的同事在我做节目的时候听一听，看看哪句话偏激了，不主流了。你不可能让所有人都满意，但是你的观点一定要主流。

许：为什么呢？怎么定义这个偏激和主流呢？

叶：举个最简单的例子，我一直告诉女孩子们，不要因为钱而结婚，一定要因为爱而结婚，我觉得这应该是一种主流观念。我也在与时俱进，过去我一直不能接受婚前同居，因为我母亲是这样教育我的。

许：特别不能接受？

叶：对，特别不能接受。我说女孩子不要这样，这是很伤害自己的一种方式。有时候在这个问题上我会跟听众过不去，但是后来我慢慢接受了，我觉得这是一种生活方式，你可以有自己的生活方式，你也可以有自己的自由，但我们知道哲学上向来强调自由是相对的，只要你的自由不伤害到他人就好。过去我告诉姑娘们一定不要婚前同居，但是现在我会跟她们讲可能的风险，那是你的自由，但是你也要为自己的未来考虑。我觉得我变得比过去宽容多了，豁达多了。年纪一点点大了之后，很多东西我觉得都可以理解，都可以接纳，不像过去，我会拍着桌子跟他讲，你就不应该这样。哪有什么应该不应该的，如果所有的人都知道自己应该怎样的话，这世界上会有《叶文有话要说》吗？

许：这也是你自己成熟的某种过程？

叶：我没觉得自己成熟。

许：可能比十年前更愿意去接纳，没有那么强烈的对撞的冲动了？

叶：对撞的冲动还是有，只不过对某些东西我接纳了。比如说过去我会不分青红皂白地觉得这个东西不可理解，你怎么就不这么做，现在我知道，是因为他年轻，他没有那么多的阅历，因为他的成长环境造就了今天的他，我们不能把责任全推到这个孩子自己身上。所有的人都有责任，包括他的父母，他成长的环境。

我经常在听众的反馈当中，看到这样的话：如果我早听到你的节目，我会早早回头；或者如果早点听到你的节目，我会知道我该对我妻子和孩子做什么，我不是个合格的丈夫和父亲，叶文我谢谢你；或者有听众说，我曾经做过小三，你还愿意跟我做朋友吗？我一定会给她回一句愿意。因为我觉得这样的人特别可贵，因为他们懂得改变自己。

许：现在年轻一代也开始成长起来了，你会发现情感方式在发生变化吗？

叶：有不变的，也有变得太多的。比如现在离婚率比过去显著提高了，为什么会这样？我觉得有很大的一个原因是，现代人对婚姻的要求跟过去很不同，这也反映出妇女地位的提高和我们在观念上的进步。我比较赞成那句话，就是一个社会当中如果女性地位比较高的话，那这个社会的文明程度也比较高，因为它会更通达，更懂得去接纳和支持弱者。虽然我觉得我们现在还是一个男权社会，但是女性的地位在一点一点地提高，女性的自主意识和自强意识也越来越强，这是一个可喜的变化，我觉得我们的未来会越来越好。

我在节目当中也会发现这种细微的变化。比如说在离婚方面，现在的女性不再像我母亲和我的祖母那样，在婚姻当中无论受到什么不公平的待遇，都要忍，都要克制自己，都要认命。我们父母那一代觉得，离婚是一件好丢人、好羞耻的事情，意味着人生的大失败。如今更多人把自身的感受放在前面，个人的感受、经历、尊严更受重视。

许：那些最尖锐的批评会让你不舒服吗？

叶：那些毫无道理的键盘侠式的人身攻击，看到的时候确实会感觉不舒服，所以我后来根本就不看，无所谓了，我只知道我帮到了别人。

许：那种直截了当的风格，你觉得是帮人最好的方法吧？能够刺破很多东西是吗？

叶：对，我是一个非常优秀的“护士”，我都是一针见血的。我把最锐利的东西留在节目当中，因为节目需要这个。

许：你觉得你的节目跟东北的文化特性有直接的关系吗？

还是说你觉得跟地域关系不大？

叶：我觉得跟地域有关系。东北这种寒冷的环境，可能对我性格的塑造有影响，就是它未必让我更深刻，但是它让我更直率、更坦诚。我在做节目的时候，可能缺了一种小女子的温婉。

许：那跟东北人的语言特性的关系呢？在过去十多二十年里，东北就是一个在语言艺术上比较能引起全国关注的地方，你觉得你属于他们的一部分吗？

叶：我觉得不是，可能是我的节目内容和说话方式让大家能够更多地接受，但是我的普通话说得还是蛮好的。

许：你觉得这跟东北文化特性没太大关系？

叶：没有，要不然我的节目走不出东三省。

许：在计划体制时代，东北曾经是一个这么繁荣、这么厉害的地方，但是在过去二三十年经历了巨大的下滑。你作为一个观察情感的人，会觉得东北普遍来讲有一种失落的情绪吗？是不是因为每个人心中有很多不舒服的情感，在现实生活中失去了很多东西，所以才会在语言上找到很多新的突破呢？

叶：东北人的很多特性，可能跟气候有一定的关系，但是你说的那种失落，我觉得一点关系都没有。我始终觉得我的家乡是一个很好的地方，我的脚踩过了好几个国家的国土，我也走过了中国的很多城市，我还是觉得我最喜欢这里。我想不通你们怎么会觉得我们有失落感。

许：因为过去十多年，媒体总是对东北有这样的描述。它从最光荣的时期变成了一个相对好像停滞的或者被遗忘的地方，这是一个普遍的叙事。

叶：我们的人口出生率很低，这倒是一个事实，但我并不觉得大家有失落感或者是丧失信心，而且我觉得会越来越好的。你知道我是一个积极的人。

许：我不是说你身上，就是你观察这城市里的人，有这种感觉吗？

叶：我不觉得，我父母那代人可能是失落感最强的一代，但是他们的感受是现在的生活比过去要好太多了，而且他们也觉得未来会更好。

许：他们听你的节目是什么感觉？

叶：我妈最开始每天必听，听完了就给我打电话，说你不应该这样，你不要那么说人家。我说妈，我做一天节目够累的了，你就安静地做个好听众不好，后来我妈就不说我了。

许：你是从鹤岗出来的，你回去他们会有什么特别的感觉吗？

叶：我体会不到什么特别的感觉，因为也没什么人认识我，我是广播人。而且我可能不会刻意地留意这个东西，它跟我的生活幸福有什么关系？多几个人知道我不会给我增加更多的幸福感。

许：会帮助你这个节目持续下去好多年。

叶：是。现在是一个快餐化时代，我觉得一个节目有生存市场、生存空间，就意味着它有存在的意义，就是有需求，而被需要的这种感觉是很开心的。我每天都觉得有收获感，因为我被需要。

Chapter 12 二次元

逃离现实以后，
这儿就是我的生活

ACG亚文化圈术语，是对动画、漫画、游戏、轻小说等作品中的虚构世界的一种称呼。

该词源自于日语的“二次元（にじげん）”，本义“二维”，引申义为“在纸面、屏幕等平面上展示的动画、游戏等作品中的角色”。

二十一世纪以来，中国动漫产业迅速发展，二次元一词从“画风”延伸至“世界观”的含义，并引申出了一些更广泛而模糊的新词义。



扫码观看视频

我对漫画的理解，停留于《圣斗士星矢》与《城市猎人》。那是1992年的北京海淀区北洼路的一家窄小书铺。我的一位同学是这些读物的疯狂追随者，甚至留了一个“孙悟空”式的爆炸发型。而我则对寒羽良身边的女性颇有印象，她们都样貌甜美，有一对结实的长腿。

但我从未真正进入这个世界，不仅是漫画，包括电子游戏，我从未沉浸其中。如果青春期有某种短暂上瘾的话，那该是金庸的小说。在一周的时间里，我几乎不休不眠地读完了《天龙八部》。

在与这群年轻人见面时——他们是漫画杂志的主编、cosplay的爱好者、二次元歌手，还有成功的创业者——我感到进入了一个陌生的国度。这是奇妙又尴尬的体验。

我也逐渐感到自己的偏见被一点点打破。我以为他们是一群拒绝成长的孩子、社会逃避者，对于更高级的思想与情感缺乏热情。但他们努力说服我，这是一种新语言形式的形成，他们将在这些漫画、表演中，寻找到人类普遍的情感。或许，他们也将在这个世界中，创造出自己的海明威、金庸与王家卫。

我对他们的信心不置可否，也对自己的成见产生了怀疑。



重要的是这个爱好能让人年轻

未未

cosplay资深玩家、游戏制作人

许：对你的吸引力是什么？

未：就是一种演绎。其实一开始进入这个圈子，可能就是被拉进去一块儿玩呗。当年说实话很简陋的，没有淘宝店或者专业裁缝，比如像这套衣服上面的印花现在可以找工厂，当时就只能自己做。

许：比如一朵花你们怎么做？

未未:手绘，衣服上有花的话我们就手绘。

许：做衣服、道具，个人投入很多吗？

未：对，也有几十万了吧。服装道具，一套基本上就要上千了。我一年做的还比较多，而且会买一些正版的周边，花费的还算是少的。除了生活必要的开支，业余生活中贯穿的都是这些东西。

为什么后来资本很关注这行，因为它真的很吸金啊。而且不只是服装的开销，还有诸如场地费、去比赛的综合费用，等等。

许：父母很支持你做这些吗？

未：我父母并不知道。

许：看了节目就知道了。然后打断你一条腿。

未：整个人都会折的。（笑）

许：你怎么理解二次元？

未：我觉得它只是一个名词。我们属于三次元的世界，而更多的动漫、游戏是平面的世界，所以说喜欢这些的人都比较偏二次元。重要的是这个爱好能让人年轻，永远觉得自己是个"小公举"。二次元现在就等于是我的生活了。

许：是因为社会太复杂、太沉重了吗？为什么这么怕沉重？

未：现实生活中很多事情不是我们可以左右的，我们在自己可以掌控的东西里，单纯轻松一点会比较好。

许：现在主业是什么？

未：做手游的宣发。

许：如果你在一家更纯粹的商业公司工作，会不会更痛苦？

未：其实我真有过一段短暂的经历，在一家互联网金融企业待过，完全无感，里面的人比较复杂。二次元公司稍微好一点，彼此的信任值比较高，人比较单纯，做事有的时候就不会那么过分。二次元是一种爱好，但其实二次元给我的还挺多的。

许：你怎么理解"宅"这个概念？

未：我觉得可能也是一种逃避。其实我不太接触宅男的，跟他们沟通我觉得可能会有点费劲。他们在他们的世界里沉浸得比较深，从外界看来是有点闭塞的。许先生，我之前了解你，知道你是做单向街书店的，一个学者的感觉，你为什么想了解二次元？

许：好奇，我觉得这是一个新的世界，我不了解的世界。

未：你会觉得这个世界肤浅吗？

许：我觉得这个世界现在处在逐渐成熟的过程之中，这个文化形态刚孵化。好多更深入的内容还不能进入其中，需要更长时间来慢慢地进入。小说一开始也是很肤浅的，在十九世纪初的时候，慢慢才变得复杂起来。二次元我觉得也是这样的。

未：二次元其实是很多彩的，但小说就感觉形态比较单一。

许：到了四十岁或五十岁，你觉得这个东西还会是你生活的一部分吗？

未：假设有一天我结婚生小孩，我和我的小孩可能会去穿那种母女的洛丽塔装。

许：是不是很期待那一刻？

未：对，很开心。大家一起穿亲子装，一对CP[60]，就像是一种文化的传承。

我们比父母那代人勇敢

杨雪、孔雯

跨次元科技偶像女团SS IDOL成员

许：我看到你们俩，会愣一下。你们也是成年姑娘了，但是好像更像十几岁的小孩，中学生的感觉。

杨雪、孔雯：如果你不问我们的年龄，你就当我们十六岁，我们会很开心的。其实我内心一直觉得我们的风格可能在未来的好多年都不会改变。

许：四十岁还会穿萝莉装吗？

杨雪、孔雯：会的，到时候可能满大街都会是这样子的。

许：那我真是太落伍了。如果一直看动漫，穿成“卡哇伊”的样子，会不会使你们对生活的真实感减少？

杨雪、孔雯：不会。可能刚进入二次元的人会有一点分不清现实，那个时候就被称作“中二病”。“中二病”来源于日本，初中二年级的年龄，正是马上要去看世界，但又没有看太多世界的时候，可能会陷入这么一个误区，觉得所看的动漫就是整个世界，会自己代入到情节里面。但一旦长大一点，看得多了就好了。

许：你们看过琼瑶、三毛吗？

杨雪、孔雯：肯定看过。

许：看过啊？那是不是就是你们父母一代人的“中二病”，他们那时候看完就觉得自己是琼瑶剧里的人？

杨雪、孔雯：对，蛮像的。其实本质上是一模一样的，只是形式上不同。

许：不一样在哪里？

杨雪、孔雯：我觉得我比他们更勇敢，会有一种很敢去拼的样子。他们接触的，相对来说还是比较委婉的一种方式。

许：喜欢二次元这个世界，是因为现实世界太无聊了吗？

杨雪、孔雯：那倒没有这样的感觉，只不过一开始先入为主地接受了这么一个世界之后，就一直在这个喜好里面。现实生活还是照样在继

续，照样有自己的事业，自己的其他爱好。

许：你们这代人普遍的弱点、缺陷是什么？

杨雪、孔雯：交流的能力。二次元这么疯狂流行的原因是互联网越来越发达了，大家嘴巴说话的能力会减弱。真的不知道怎么和别人解释，好像再多的解释都是掩饰。

许：那现在人生最大的困扰是什么呢？

杨雪、孔雯：自己脑子里的东西太少了，可能是因为自己被局限在过去看到的动画作品也好，小说也好，被禁锢在它们的世界里面了。对这个世界的看法还是比较少。

许：怎么克服它呢？

杨雪、孔雯：还是要去看一些当下这个时代比较有影响力的东西，会比较有用吧。

许：但读那些字，对这代人来说是不是会变得很困难了？

杨雪、孔雯：也不会，其实很喜欢那种氛围。过去的东西它一定有它那个时代的特点，现代有现代的时代特点，都要去了解。比如我要理解我爸，他是那个年代的人，那个年代是什么样的，他就是什么样的；爸爸要来理解我，我又是在一个新的时代里面。用我的眼光去审视他，怎么都不可能是一样的。

无法改变，不想接受，就选择吐槽

董志凌

原创动漫网站“有妖气”创办者

电影《十万个冷笑话》制片人

许：很多人对动漫是有偏见的，整个动漫产业似乎在变得低俗化，你怎么看这种评价？

董志凌：这种说法会出现在任何行业。出现在网络小说的时候，网络小说低俗化了；出现在网络电影的时候，网络电影低俗化了；出现在网络视频的时候，网络视频低俗化了。为什么会这样？我自己觉得，可能阳春白雪是属于少数人的。大部分人的审美也好，对内容的了解也好，相对来说没有那么高的层次。同时，在一个行业刚开始的时候是没有什么规矩的，在没有规矩的时候，很多人会做一些搏眼球的东西，或者一些投机取巧的事情。

许：如果别人说你们出品的作品比较低俗，会困扰你吗？

董志凌：我觉得第一，并不会困扰我；第二，这也算是对我们的一种督促。其实“有妖气”（董志凌的公司）很早之前就开始做一些很强烈的暗示和提示，我们会很明确地鼓励和支持一些不低俗的，或是有一定格调的、有一定内容的作品。但是我们也不会让全部作品都是这样，我们会留一小部分的作品。你可以说它有一点点低俗，你也可以说它不低俗，它在低俗作品中，是水平比较高的。举个很简单的例子，我们做《十万个冷笑话》的时候，一开始有人说这个作品有点三俗，我们当时也认可。但是你往后看，看着看着有一集你突然看哭了，因为它讲的是父子情的一些东西。我们的动画每一集也就三到五分钟，就在那么短的时长里你还跟别人讲道理，谁来看？

许：你看漫画是什么时候，看的什么？

董志凌：那个时候是《圣斗士星矢》《七龙珠》，特别痴迷。有一次去买漫画书的时候还被摩托车撞了，当时在想，我就这么死了吗？我最新一集还没看呢。然后一屁股摔在地上，好像还活着。

许：你小时候看《圣斗士星矢》，是英雄主义的，你们现在做的产品，比如《十万个冷笑话》，是嘲讽性的、反英雄的作品。这是一种怎样的变化？

董志凌：可能是因为这个时代，一代人接受的信息会不一样。我觉得它是一种有新鲜感的搞笑类漫画作品。可能我觉得，中国社会发生了巨大的变化，但是大家并没有看到这些变化的过程，只看到变化的结

果。中间有一个鸿沟，当你无法理解的时候，你要么改变它，要么接受它。当你无法改变，又不想去接受的时候，或许就会选择吐槽的方式。这就相当于前两天北京下大雨，积水了，你不能去做一个什么工程人员，去改变地下排污排水系统，你也不能改变城市的建设，但是你又不喜欢这种状态，那你只能吐槽，通过一种幽默的方式来宣泄它。

许：这也是一种无力感。

董志凌：有时候是。



许：有时候我感觉这是一种挺胆怯的时代精神。给我的感觉是，一个本质上不勇敢的时代。

董志凌：这个问题对我来说还是有点难，可能在我这个年龄还没有办法回答。但是市场是个很有意思的东西，会自然地筛选和评判。越来越受欢迎的作品上来了，不受欢迎的作品下去了。不管你认可它还是不认可它，它就是当下被人喜欢的东西。

许：沉浸在二次元文化的年轻人，他们的困境是什么呢？董志凌：其实我并不觉得他们有什么问题或困境。

许：那你觉得这个行业现在最大的困境是什么？

董志凌:原来的困境是没有钱，没有人，没有机会，没有时间，没有项目，但是这两年突然就变成钱太多，人太浮，太市场化，太功利化，有点一百八十度大转弯的态势。相当于一个人饿着没饭吃和吃得太撑，两个状态都不好。

许：你怎么看你这代人？

董志凌：就像我爸想写小说，一辈子没写过小说，他会问一句：“如果我写小说，那我的主业怎么办？”我和他说：“不管你的小说有没有人看，你可以把它写出来放到网上，就完成了你一些未完成的心愿。”

所以他很羡慕我，说：“你这个年代真好。在我那个年代，有些东西只能想，做不了；你这个年代可以想，也可以做。”所以有些时候，我还是觉得生活在这个年代，挺幸福的。

看漫画，也能够思考世界

驰骋

动漫杂志《新干线》创刊人、主编

许：文化是有等级的，这种偏见困扰你吗？

驰：那个时候是很困扰的，从我上学的时候，第一次上课看漫画被没收的时候。那时候高一了。然后被老师说，“都高一了，还看这种东西，这是给小朋友看的，你不觉得脸红吗”，听完我就不太高兴，我就写一篇东西，说是想写个检查，然后写了一篇几千字的抗辩书。老师看完之后说，“写得不错，行，叫你妈来吧”。

许：那你们为什么喜欢看漫画？

驰：怎么说呢，我们过去接触的东西相对比较少，比较单一，可能我们喜欢一个东西能够喜欢好几年。我们去感受它，它教给我们应该怎么去对待人生。我们可以花几年时间去思考。我们那代人接受度是很广的，这边放本《呼啸山庄》，这边放本《神雕侠侣》，中间放本漫画。

许：你办《新干线》是哪年？蓝图是什么呢？

驰：1999年。我是想做漫画，让人在看漫画的时候，能够感受到文化的东西，而不是单纯一种娱乐，看完就完。它包含很多，像文学、历史。《铁臂阿童木》的故事一开始就告诉你阿西莫夫的“机器人三定律”，然后再从阿童木——一个机器人的视角去看人类，以及人和发展中的机器人之间的关系。看了挺引人深思，会去思考这个世界。我那时候很想把这些介绍给读者，让他们感受漫画里包含的文化。

许：你父母支持你做这些事吗？

驰：我母亲开始不太支持，到后来我拿回来第一笔稿费后就支持了。很大一笔我记得，两千七百块钱。她那时开始觉得，“这个确实不是小孩子的玩意儿，你努力吧”。

许：什么时候你意识到这杂志还蛮成功的，有很多读者？

驰：我这种人不太喜欢和人交往，生活上也低调，所以我都不太了解。一直到2004、2005年的时候才觉得，好像杂志那几年已经很厉害了，那会儿已经十五六万订阅量了吧。再一个来讲，就是出去参加一些活动的时候，原来会有那么多人找我签名。

许：你觉得你们这本杂志对中国的动漫一代提供了什么不一样的东

西呢？

驰：也说不上多了不起。当时我们从做的时候就希望能够把整个年龄层次往上提一点点，不要让人觉得这个东西只是给小孩子看的，登不了大雅之堂。

许：你是什么时候知道二次元的呢？我们小时候没这概念。

驰：老实说我们那时也没有。

许：你在办《新干线》的时候也不太流行这种概念？

驰：刚刚开始有，但是所谓的二次元文化并没有完全形成。那时候只是看漫画、看动画片，没有那么多的东西。

驰：差不多就是2008年之后。一个是群体的扩大，再一个是群体的变化。像我们那一代是喜欢自己一个人静静在家里，坐着看漫画和动画的。但是现在就不太一样了，他们更渴望跟人交流，关键可能在于有了网络。

许：出现了联系的可能性，不用当笔友了。

驰：对对对，相互间的联系更多了，很多人更愿意走出来。而我们那时候更喜欢在阳台上码张椅子，在太阳很好的时候，拿一本书或者拿一摞书看。

许：那你喜欢新一代的审美吗？

驰：从我或我们这一代的角度来讲，可能已经有点儿不太能跟上他们的思维节奏了。我会觉得，所谓cos肯定应该是你喜欢哪个人物然后才去cos，但现在是哪个人物能够红就cos他。现在越来越不纯粹了吧，商业的逻辑越来越多，有更多的人愿意给这些东西投钱。

许：我们都是读纸的一代人，网络兴起之后，你觉得动漫行业有什么变化？

驰：它对整个行业的颠覆是非常大的，我不是特别喜欢网络。一方面，它是成就了动漫，使动漫能够在更大范围内传播，说中国有一亿人看过动漫，我相信也是很轻松的。但这一亿人里面，很多人看的是条漫。

许：条漫是什么？

驰：就是适应手机屏幕的、长条型的漫画。用手机可以一个手指从下往上翻，就十几格。它承载的内容往往不是很多，真正的漫画感觉有点被逼进死胡同了。

许：那内容呢？

驰：好处我觉得是，比过去越来越自由了；不好的地方，说难听点，我觉得有点缺乏漫画家本身的操守，这就是为了迎合读者嘛。这种发展方式是比较急功近利的，前几年开始流行。就轻小说被改编成漫画来说，轻小说本身已经很快餐化了，再改成动漫，很难成为一个经典。

许：这也是思想的空白带来的。

驰：这是一个全世界的问题了，文学也是一样的。网络文学的好处就是门槛非常低，所有人都可以进来，没有编辑去替你审稿，没有一个门槛，漫画也是一样的。

许：漫画可能是最早的载体，然后可能变成动画、电影，可能变成游戏，可能变成现实中的cos，它内部的逻辑是什么？

驰：漫画可能是一个成本最低的IP，因为成本低，所以可以慢慢养，养到一定程度可以再把它做成动画。做成动画之后，可能原来只有一千万人看，现在就有一亿人来看了，因为动画的观看门槛比漫画又要低很多。等到养成动画这样一个大IP之后，它就把自己做成游戏，或者卖给游戏公司。

许：这个产业链在中国是什么时候迅速爆发的？

驰：三年前。最重要的就是资本进来了。

许：你喜欢这种变化吗？

驰：心情是比较复杂的，而且偏不喜欢一点点。在过去不可能想象，一个东西只隔了一年，它的读者、它的观众就多了一百倍、一千倍。而这些人没有经历过你过去喜欢这个东西的过程，他们是突然喜欢上的，甚至是因为这个东西流行所以才去喜欢的。这样来讲的话，他们对这个东西究竟有多少爱、有多少了解是很难说的。明年如果出来一个新的东西，他们就会把之前的放弃掉。我是很怕这样的，现在整个产业发展看着都很好，但是我很怕突然有一天它过气了，大家都把它抛弃了，就像嚼过的甘蔗一样被扔掉，非常可怜。我觉得动漫应该是多面的，并不应该仅仅被定义为属于年轻人的亚文化，它本身的包含面是广泛的，有很多作品是可以让你看一辈子的。甚至当你暮年的时候，你看这些作品，会发现年轻时无法感悟的东西。

许：你觉得中国什么时候会诞生这样的传统？

驰：其实我相信有很多漫画家在画这样的东西，但是可能并不会被各种平台普遍接受，没法变成大IP，所以我们看不到。

许：有一天可能会。

驰：只能说也许。说到这儿的话，不仅是漫画，我们现在整个文化可能膨胀得过于快速，特别有思想的作品也在退步。其实在八十年代出过一批好的东西，但后来就越来越差，这没有办法。

许：所以思想的阐述会影响到所有领域。大家普遍不太意识得到身处文化形态的困境，这种反思性不强跟二次元没关系，跟整个文化系统有关系。

驰：对。

驰：我觉得更年轻的一代人可能不会试图了解我们。我这一代人跟再往后的零零后理解上是有障碍的，实际上零零后和九零后也已经很难相互理解了。

许：还是咱们老了？

驰：也不能那么说。我知道的东西，你都不知道，而且我知道的很多东西其实是好的，但是你也不想知道，那就只是你的浅薄而已。

许：是，这话说得很好。我觉得理解一定要相互。比如我们认为这些小朋友沉浸在二次元的世界，我们老觉得他们面对生活变得很无能了，这是不是我们的错觉？

驰：其实，某种程度上是自我意识更强了。我觉得这是好事。

许：在日本也是啊，比如看动漫的一群人，他们会被认为是比较内向，面对现实生活比较无能，宅男的形象。

驰：还真不能这么说。以现在的日本来讲，起码有一亿人是看过或者看漫画的，这是植入他们文化之中的东西。

许：对，我表达错了。中国这代人的成长正好和他们的宅文化是重合的。很多人可能有偏见，认为这跟日本的宅文化很像，你怎么看？

驰：其实我比较心痛的是，“宅”这个东西到现在，尤其到了中国之后，已经完全变质了。最初的时候，我们所知道的“宅”只是一种特性：喜欢在家里待着，不愿意出去，但是会做很多事情。所谓“宅”，也分很多种，比如像历史宅、手工宅之类的。我现在就能算个手工宅吧。就是某一方面的技能要非常非常强，然后才好意思称为“宅”：我之所以宅在家里，是因为我把全部精力都花在这个东西上面了。但现在的“宅”就变成了无能的标志，甚至成了啃老之类的代名词。

许：而且二次元也经常跟这个联系在一起。

驰：对，是这样的。在中国就变成和“屌丝”画等号的，没什么本事，又没有钱，也没见过女人，天天在家里待着，又不去跟人交流这样的一些人。

许：那中国的二次元，算是对日本宅文化的拙劣模仿吗？

驰：不能说是拙劣模仿，可能是诱发了很多人自己的本性吧。他个人是想那么生活的，但在国内接受的教育告诉他是不能那么生活的。尤其像我们这一代，我们从小被告知是属于社会的。而二次元就属于另一种思想——一切都是你自己的，你不用去顾虑这个社会，什么都不用去考虑，你可以躲在那个小空间里，假装外面都是不存在的。

十三邀

“你怎么看这个时代的精神状况？”

“这就是一个跑反的时代，突然一个浪头过来谁也别管别人。

管自己，拯救自己，让自己变得更好。”



始于一页，抵达世界

Humanities•History•Literature•Arts

出品人 范新
出版统筹 恰恰
特约编辑 徐露 胡晓镜 苏骏
营销编辑 张延
版权总监 吴攀君
印制总监 刘玲玲
装帧设计 山川
内文制作 陆靓

Folio (Beijing) Culture & Media Co.,Ltd.
Bldg.16-B, Jingyuan Art Center,
Chaoyang, Beijing, China 100124



一頁folio
微信公众号

官方微博：@一頁folio | 官方豆瓣：一頁 | 联系我们：zy@foliobook.com.cn

描述

[←1]

The Strand（斯特兰德酒店）位于仰光市中心，是一家维多利亚风格的百年五星级酒店。

[←2]

陈济棠，民国时期上将，曾长时间主政广东，在经济、文化和市政建设方面颇有建树。

[←3]

林黛，本名程月如，五六十年代香港著名女演员，代表作有《江山美人》《不了情》等。

[←4]

指圣士提反书院，创立于1903年，大部分科目用英语教学。

[←5]

邓肇坚，香港企业家及慈善家。

[←6]

梁赞，晚清著名武术家，人称“佛山赞先生”。

[←7]

黄华宝，道光至咸丰时期咏春拳武术家，粤剧武生。

[←8]

张五，绰号“摊手五”，雍正年间北京的一位名伶，是少有的万能老信。

[←9]

李文茂，太平天国时期广东天地会起义的主要领袖人物之一，原为粤剧名艺人。

[←10]

蔡澜的父亲蔡文玄，笔名柳北岸，新加坡现当代著名诗人、作家和电影人。

[←11]

指埃里希·玛丽亚·雷马克，德国小说家，因其《西线无战事》一书而知名。

[←12]

“龙门阵”为香港综合性日报《东方日报》中的专栏。

[←13]

李昌钰，美籍华人，著名刑事鉴识专家，鉴识过几个全球重大的案件，如肯尼迪总统被杀案、尼克松“水门事件”等。

[←14]

何大一，华裔美国科学家，艾滋病鸡尾酒疗法的发明者。

[←15]

克雷格·文特尔，美国生物学家，曾经公然挑战“国际人类基因组计划”，并用霰弹枪法为基因测序。

[←16]

王俊，科学家，碳云智能的创始人兼首席执行官，曾任华大基因组学研究所首席执行官。

[←17]

李松岗，前华大基因监事会主席，曾任北京大学生命科学学院副教授。

[←18]

李约瑟难题，由英国学者李约瑟提出，其主题是“尽管中国古代对人类科技发展做出了很多重要贡献，但为什么科学和工业革命没有在近代的中国发生？”

[←19]

奇点大学是2008年由雷蒙德·库茨魏尔与彼得·戴曼迪斯创立的私立大学，该校旨在解决“人类面临的重大挑战”。

[←20]

弗兰西斯·柯林斯，美国遗传学家，同时也是虔诚的基督徒，在《上帝的语言》一书中，他认为生物学的科学证据和信仰是兼容的，并且阐释了上帝如何以演化历程去创造人类。

[←21]

指魏文彬，电视湘军的领军人物，当时任湖南广播电视局党组书记。

[←22]

崔子恩，导演、编剧、作家、制作人，北京电影学院副教授。

[←23]

石头，女权主义艺术家，中国第一个公开性取向的艺术家。

[←24]

龚宇，爱奇艺创始人、CEO。

[←25]

尼尔·波兹曼，美国作家、批评家、教育家，研究方向是文化传播和媒体理论，开创了名为“媒体生态学”的新领域，最有名的作品是《娱乐至死》。

[←26]

拉马克主义由法国生物学家拉马克于1809年提出，其理论基础是“获得性遗传”和“用进废退说”。

[←27]

访谈时间为2015年至2016年。

[←28]

又称洪州道一，俗姓马，唐代佛教禅宗大师，为洪州宗的开创者。

[←29]

时间，电视制作人，纪录片编导，曾参与创办《东方时空》《实话实说》等栏目。

[←30]

陈虻，著名电视人，曾任《东方时空》总制片人。

[←31]

指奥丽娅娜・法拉奇，意大利记者、作家，被誉为“世界第一女记者”。

[←32]

威尔·杜兰特，美国历史学家、哲学家，代表作有《世界文明史》《哲学的故事》等。

[←33]

中国现代思想家、哲学家、教育家，新儒家学派代表人物。

[←34]

网景（Netscape Communications）曾经是一家美国计算机服务公司，以其生产的同名网页浏览器而闻名。

[←35]

石述思，知名评论人，电视策划人，财经专栏作家。

[←36]

《论语·述而》中所载：“自行束脩以上，吾未尝无诲焉。”脩即指腊肉。

[←37]

指应试者于考前将自己的诗文写于卷轴内，呈给达官贵人冀求延誉介绍的行为。

[←38]

原话为闻一多所说。

[←39]

凯文・凯利，《连线》杂志第一任主编，曾担任乔布斯最喜欢的杂志《全球概览》的主编、出版人，著有《失控》《必然》等。

[←40]

郑也夫，北京大学教授，中国社会学家。

[←41]

Initial Public Offerings，首次公开募股，是公开上市集资的一种类型。

[←42]

ChinaRen是中国第一个最大的青年社区，中国互联网文化运动的先驱、中国综合门户网站的创始者。

[←43]

《千面英雄》是神话学大师约瑟夫·坎贝尔的成名作，通过对大量东西方神话的比较研究，从而得出“人类的神话是个统一体”的结论。

[←44]

陈一舟，现任千橡互动集团董事长兼首席执行官，校内网、猫扑都与他有着密不可分的关系。

[←45]

艾萨克·阿西莫夫，美国科幻小说黄金时代的代表人物之一。

[←46]

《科学革命的结构》是美国科学哲学家托马斯·塞缪尔・库恩创作的科学哲学著作，本书的出版是历史、哲学和科学知识社会学的一个里程碑事件。

[←47]

卷积神经网络是一种前馈神经网络，已成为计算机视觉领域中最具影响力的革新部分，可应用于自动标注算法、图片搜索和商品推荐等多个领域。

[←48]

俞斌，中国棋院围棋九段，现任中国围棋队总教练。

[←49]

AlphaGo Zero是AlphaGo的最新版，比之前的版本都要强大。

[←50]

搜狗汪仔机器人，耗巨资打造而成的智能答题机器人。

[←51]

陈春花，集教授、企业家、作家于一身的传奇女性。当时任新希望六合CEO。

[←52]

雪莉·卡拉·桑德伯格，美国电脑领域精英企业家，现任Facebook首席运营官和第一位女性董事会成员。

[←53]

格蕾丝·凯利，摩纳哥王妃，美国电影女演员、奥斯卡影后。

[←54]

黄子华，香港著名男演员及栋笃笑（即Stand-upcomedy）演员，也是香港栋笃笑始祖。

[←55]

林桂枝，北京奥美前首席文案总监，被无数文案、广告人奉为偶像。

[←56]

埃米尔·库斯图里卡，著名电影导演，出生于萨拉热窝。曾两度夺得戛纳金棕榈奖，并获得法国艺术及文学勋章。

[←57]

杰瑞·宋飞，美国著名单人脱口秀喜剧演员。

[←58]

王建国，脱口秀演员、编剧。因参加《吐槽大会》《脱口秀大会》一炮而红。

[←59]

查尔斯，布考斯基，德裔美国诗人、小说家。他书写底层，嗜酒如命，干过苦差，被誉为“贫民窟的桂冠诗人”。

[←60]

网络流行词，本义是指有恋爱关系的同人配对，现泛指两人之间的亲密关系。